ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2001

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2001

UNIVERSIDAD DE MURCIA

2001

Estudios de Platería. San Eloy 2001
xxx p.
ISBN

1ª Edición, 2001

ISBN:

Depósito Legal: MU-0000-2001

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F.G. GRAF S.L.

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN

Allá por el año 1996 los alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Murcia iniciaron la costumbre de celebrar la fiesta de San Eloy, patrón de los Plateros, coincidiendo con la implantación de la asignatura de "Artes Decorativas y Suntuarias" en los planes de estudios de la licenciatura. Entonces la conmemoración se redujo a una simple visita a la parroquia de San Bartolomé para ofrecer unas flores a la imagen de San Eloy que para el gremio de Plateros realizara el insigne escultor murciano Francisco Salzillo. Hoy es una importante fiesta de la Universidad, a la que incluso concurren las más altas autoridades de la misma con el Excmo. Sr. Rector Magnífico a la cabeza, de la Facultad de Letras con su Decana y del Departamento de Historia del Arte con su Director, aunque en lo esencial se mantiene el espíritu de aquella primera visita, o sea acudir ante la imagen del santo patrón para hacer la ofrenda de los alumnos. En ello, sin más, se pretende recuperar la vieja tradición de los plateros y su gremio, que siempre celebraron la fiesta de San Eloy. Y, de hecho, hay constancia de la significación que esta fiesta tuvo en Murcia, en consonancia con la propia significación que logró alcanzar el gremio, tal que aún hoy en día sigue evocando su importante presencia en la ciudad una de las calles más populares, la de Platería. Rememorar, por tanto, la gloria de ese gremio y resaltar su gran contribución al arte murciano es el objetivo de la fiesta; en otras palabras, una exaltación del Arte de la Platería,

canalizada en la honra de su santo patrón, que ciertamente es ya bastante familiar entre los alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.

Detrás de todo ello está el interés por los estudios de Platería, suscitado en el medio universitario murciano y en el seno del Departamento de Historia del Arte de unos diez años a esta parte. Varias han sido las consecuencias del mismo, empezando por la implantación de la asignatura de "Artes Decorativas y Suntuarias", dentro de la cual constituye un capítulo fundamental el Arte de la Platería. A ello hay que sumar la creación del grupo de investigación de "Artes Suntuarias", en cuyo marco se han desarrollado diferentes proyectos, subvencionados por instituciones de carácter tanto regional como nacional, y también se ha alcanzado alguna beca, todo lo cual ha permitido abarcar varias parcelas de ese arte, incluyendo la investigación de la propia Platería de Murcia. Sus frutos no dejan de ser notorios con diversas publicaciones, al tiempo que otras se encuentran en curso de preparación. En fin, todo un impulso de la docencia y de la investigación en ese concreto campo. Y de desear es que se mantenga, incluso que se incremente. Precisamente, con este afán por promover tales estudios surgió la idea de editar esta obra o varia de Platería, sobre todo con la intención de recabar la colaboración de los distintos especialistas de la materia y así aunar diferentes esfuerzos con el mejor deseo de profundizar en dicha parcela. La respuesta ha sido entusiasta y generosa y como tal se valora y reconoce. Que San Eloy premie todas estas contribuciones, que en definitiva serán la principal ofrenda que este año recibirá el santo en el día de su fiesta, como patrón del Arte de la Platería.

Los nombres de algunos de los autores presentes en esta varia no hacen sino recordar el magisterio de doña Concepción García Gainza, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Navarra. Sus méritos son muchos y de sobra conocidos. Pero en esta ocasión no debe olvidarse que ella ha contribuido decididamente al estudio de la Platería. Por supuesto, con sus propios trabajos, aunque también propiciando e impulsando la labor de otros. Hay que tener en cuenta su importante papel en la dirección de tesis doctorales sobre el tema, incluso cuando éste no se encontraba tan arraigado como en la actualidad. Por ello, tiene que resaltarse su actitud pionera y su aportación al fomento y revalorización de las investigaciones de Platería. En este año 2001, en el veinticinco aniversario de su toma de posesión como catedrática, precisamente en esta Universidad de Murcia, parece oportuno no sólo ese reconocimiento sino también dedicarle esta publicación como homenaje.

PREGÓN DE SAN ELOY 2000

PREGÓN DE SAN ELOY. NOVIEMBRE 2000

Mañana, domingo, a las 9, en la iglesia parroquial del Señor San Bartolomé, el Ilustre Colegio de Artífices de Platero de esta ciudad celebra los cultos reverentes a su glorioso patrono, el señor San Eloy, con Misa y Sermón, será su panegirista el MRP Fray Manuel Aracil, Colegial Mayor de San Pedro y San Pablo, exlector de Filosofía, y para anuncio de esta función, en la noche de este día, los mancebos de dicho Arte darán una Orquesta de Música en la plazuela de dicha iglesia, con la iluminación correspondiente.

Así se anunciaba la fiesta de San Eloy en el nº 68 del **Diario de Murcia** (7 de julio de 1792).

Y hoy, 200 años después, se repite la escena. Estamos en la iglesia parroquial de San Bartolomé, celebramos a San Eloy, patrón de los plateros, y todo organizado por los mancebos de dicho arte (es decir, los aprendices de Arte). Lo único que cambia, sustancialmente, es el panegirista (el pregonero), que ni es reverendo, ni es Padre, ni mucho menos lector de Filosofía.

En lo referente a la Orquesta de Música, compruebo con alegría que ha sido recuperada la tradición, y este año ha habido orquesta. Con ello damos carta de naturaleza al agudo pensamiento que dice: “Es más difícil hacer durar la admiración que provocarla».

Si el pasado año me provocasteis admiración, este año, mancebos y aprendices de arte, no es que la hayáis hecho durar, sino que la habéis incrementado ampliamente.

Con sano orgullo os hacéis herederos de aquel pujante gremio de plateros de la Murcia de los siglos XVII Y XVIII. La calle más céntrica, conocida y paseada de Murcia lleva el nombre de Platería, y hoy invocáis la protección y patronazgo del Señor de San Eloy, Obispo de Noyons. Cuenta la historia que el Rey franco Dagoberto encargó a un artífice platero llamado Eloy la confección de un rico trono de oro y pedrería, para lo cual Dagoberto entregó al artífice una buena cantidad de ricos metales, quedando totalmente sorprendido cuando al realizar el encargo Eloy había empleado tan sólo la mitad de los metales entregados, devolviendo al Rey el 50%, en un ejemplo tanto de pericia como de honradez…Dagoberto nombró a Eloy Administrador o Mayordomo de su Palacio y, poco tiempo después, al quedar vacante el Obispado de Noyons, le nombró para regir aquella sede episcopal.

La moraleja es bien sencilla: por razón de los ricos metales manejados en su oficio, la virtud de la honradez era imprescindible en estos hombres, a los que sus clientes confiaban sus encargos y, como hemos visto a través de la Historia del Gremio, los dirigentes de él rivalizaban en exigir a los Maestros Plateros una honradez a toda prueba, remachada oficialmente con la supervisión de los llamados “Fieles Contrastes” de Oro y Plata, nombrados anualmente por el Ayuntamiento de Murcia y hacia finales del siglo XVIII por la Corte de Madrid.

Bonitas historias y tradiciones, recordadas y puestas al día por vosotras y vosotros estudiantes y profesores de la Facultad de Letras, y muy especialmente por los que pertenecéis a la licenciatura de Historia del Arte. Os confesaré que durante algún tiempo, ya lejano, tuve intención de estudiar Arte, puesto que, aunque poco dotado para las habilidades artísticas, escasamente dotado de sensibilidad intelectual y nada dotado para la tranquilidad mental que requiere el deleite del Arte, siempre me he sentido atraído por la espiritualidad especial que envuelve a las manifestaciones artísticas. Creo que mejor que expresar con mis torpes palabras la importancia del estudio y profundización en el Arte, utilizar un texto que siempre me ha impresionado de nuestro Doctor Honoris Causa Ramón Gaya:

El Arte está tan lejos de ser la belleza o el lujo, o la expresión, como de ser útil, o popular, o simplemente un reflejo de la vida. Parece como si, por entre todas las interpretaciones, justificaciones y destinos que se han inventado para él, él pasara escapando a todo, virgen siempre, completo, terco, inalterable, solo uno –por eso es inhumano, porque es uno–; escapa incluso a sus adoradores, a sus fanáticos.

Por eso el gran arte –que es la única forma de creación que puede el hombre–, es siempre igual, lo que en tal o cual época nos empeñamos en añadirle, no es sino paja, relleno, mentira, es decir, estilo. Pero el gran arte no tiene estilo. El gran arte no puede tener estilo porque el estilo es un encierro. Y el gran arte no puede estar preso. Se muere cuando tropieza con algo que lo quiere contener, detener, fijar, guardar, perennizar. El estilo, la jaula de oro del estilo, sólo cabe encerrar pájaros disecados, es decir, arte quieto, arte decorativo, ante artístico, plumaje solo, belleza sola. Pero lo bello es, sin duda, el mismo sitio donde acaba la vida y donde empieza, no la muerte –porque la muerte está viva también–, sino la nada.

En esas épocas brillantes, que los insensatos historiadores han dado en suponer esplendentes para el arte, se confunde lo que sólo son combinaciones, manipulaciones complicadas, acaso inventos, con la creación. Pero crear es muy distinto de inventar. Un invento, el más maravilloso, es siempre una construcción muerta, un artefacto que funciona, sí, pero que no vive, y crear es, como se sabe, dar vida. Dios no inventó al hombre, lo creó, y lo creó a imagen y semejanza suya, porque la creación no exige, como la invención, que aquello sea diferente. Puede ser lo mismo, y valer. En realidad, Dios está creando todavía.

José Ballesta Germán
Rector Universidad de Murcia

ESTUDIOS

ICONOGRAFÍA SINGULAR DE "SAN ELOY" POR LOS GRABADORES SETECENTISTAS GERMANOS KLAUBER

José C. Agüera Ros
Universidad de Murcia

La figura de San Eloy, patrón principalmente de los plateros y por extensión de la orfebrería tiene una iconografía tradicional, que fundamentalmente y en general viene dada por su representación como obispo, conforme al rango eclesiástico que alcanzó como prelado de la diócesis francesa de Noyón. Por ello acabó siendo lo más frecuente, mostrarlo vestido con rico atavío episcopal, en traje litúrgico de pontifical llevando mitra, báculo y mirando o enarbolando un crucifijo. Así lo representó, por ejemplo, Domingo Ximénez, presbítero y grabador murciano activo entre 1741 y 1765, en una ilustración interna a buril y aguafuerte, hecha, firmada y fechada en 1756, del libro de "Reales Ordenanzas del Colegio y Congregación del Arte de Plateros" de Murcia y su reino, en edición de Felipe Teruel de 1766, que estudié hace tiempo y constituye la portada del presente volumen[1].

1 José C. AGÜERA ROS, "Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo" y "Catálogo de pintura y estampa" en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1983, pp. 175-176 y 303, P-17 con ilustración.

Pero de modo excepcional esa forma de representar a San Eloy tuvo a veces alternativas, que por su singularidad difirieron notablemente de tal carácter casi general a toda la Cristiandad y por ello mismo merecen consideración y análisis puntual. Este es el caso de una estampa, que no responde a la forma habitual de su iconografía, puesto que por el contrario aparece en la composición general, la actitud, vestimenta y hasta en los detalles con rasgos muy diferentes. De entrada no cabe duda alguna en dicha estampa sobre la identificación del personaje, que fue primero orfebre áulico y después alto eclesiástico, pues la composición lleva en el borde superior derecho y en letras cursivas la grafía "*S. Eligius*" y el correspondiente extremo izquierdo la data "*1. Dec.*" referente a la fecha de su conmemoración y festividad religiosa en el calendario católico.

Mucho más singular es la configuración del protagonista y de la concepción temática que presenta. El asunto acaece en un recinto dispuesto como un escenario abierto, a modo de "teatrino" barroco en un ambiente donde la recreación del taller de orfebre, con banco de trabajo, herramientas, yunques y hasta el horno, con más pormenores a la derecha, se aúna y cambia hacia la izquierda a un interior doméstico rico; en esta otra parte muebles, recipientes, fuentes y un crucifijo aluden seguramente a la labor de platería, como también lo hacen un busto, una estatuilla, un cáliz más varios vasos y recipientes situados sobre la cornisa de la estancia y los pequeños relieves que cuelgan de la pared. En el centro el santo de rodillas y vestido de manera anacrónica, como un personaje del siglo XVII, es coronado con mitra por un ángel y reza ante un armario-relicario abierto, en cuyo interior hay engastados varios huesos sacros alrededor de uno grande y principal, de donde sale inclinada hacia el protagonista la frase: "*Ex auditae sunt preces tuae*", equivalente a "*Tus ruegos han sido escuchados*". Está ultima expresión es, como veremos, una respuesta providencial a las oraciones de San Eloy, ante su solicitud de ayuda sobrenatural para paliar sus congojas y preocupaciones espirituales.

Con función de elementos aclaratorios o parlantes de lo representado hay, asimismo, otras inscripciones, consistentes en que al pié de la estampa y corriendo a lo largo de un lado a otro se recoge en latín, de la Primera Epístola de San Pablo a Tito el versículo 7 en parte y con elisiones: "*Oportet Episcopum esse non superbum, non iracundum, non turpis lucri cupidum. Tit. 1. v. 7*". Traducido equivale a: "*Porque es preciso que el obispo no*

sea soberbio, ni iracundo, ni codicioso de torpes ganancias. Tito, 1, versículo 7"[2] (Figuras 1 a 4).

La composición e imágenes analizadas responden a un pasaje raro de la hagiografía de San Eloy, que es asunto no recogido en repertorios tanto tradicionales y extensos, de distinto tiempo pero de referencia habitual cuales son los de Vorágine y Réau, como en los mucho más recientes aunque no menos amplios de Duchet-Schuaux o Monreal y en menor medida en los comunes o al uso, sintéticos y desfasados hasta la inexactitud pero exitosos todavía, bien ejemplificados por el de Roig[3].

La clave y respuesta a la iconografía representada puede verse expuesta en el "*Año Cristiano*" del padre Croisset, una fuente posterior y relativamente tardía a la composición aquí descrita y que en su edición traducida al español es del año 1863, la cual por su origen francés recoge sin duda tradiciones y escritos anteriores, de los que con certeza debió partir. Refiere así textualmente sobre San Eloy, durante su estancia como orfebre en la corte franca del rey Dagoberto:

> "*Parece que el aire de la corte había de alterar la inocencia de Eloy; pero fue tan al contrario, que cuanto más honrado se veía del Rey y de los cortesanos, tanto más pura y brillante se mostraba su devoción. Cada día le disgustaba más el resplandor de la grandeza del mundo. Se resolvió a vivir una vida todavía más perfecta que la que había tenido hasta entonces, para lo cual comenzó por una confesión de toda su vida; la cual aunque muy inocente, no dejó de causarle vivos pesares y agudos remordimientos que le obligaron a recurrir a todos los rigores de la más austera penitencia. A más de ser continuo su ayuno, pasaba una parte de la noche en orar y en meditar las más grandes y más terribles verdades de la Religión; maltrataba sin cesar su carne con mil inocentes crueldades. Sin embargo de todos estos rigores no podía calmar sus inquie-*

---

2 *Sagrada Biblia*. Madrid, B. A. C., 1971, pp. 1501-1502, versión por A. Nácar Fuster y A. Colunga Cueto, O. P.

3 Santiago de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Forma, ed. de 1982, vol. 2º, pp. 980-981; Louis REAU, *Iconografía del Arte Cristiano*. tomo 2, vol 3º, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 432-437; G. DUCHET-SCHUAUX y M. PASTOUREAU, *La Biblia y los santos*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 151-152; Luis MONREAL I TEJADA, *La iconografía cristiana.* Barcelona, El Acantilado, 2000, pp. 250-251; Juan Fernando ROIG, *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950, p. 93.



Figura 1. *Hermanos Klauber:* “San Eloy”. *Estampa, conjunto.*



Figura 2. *Hermanos Klauber:* “San Eloy”.
Estampa, detalle central del santo.

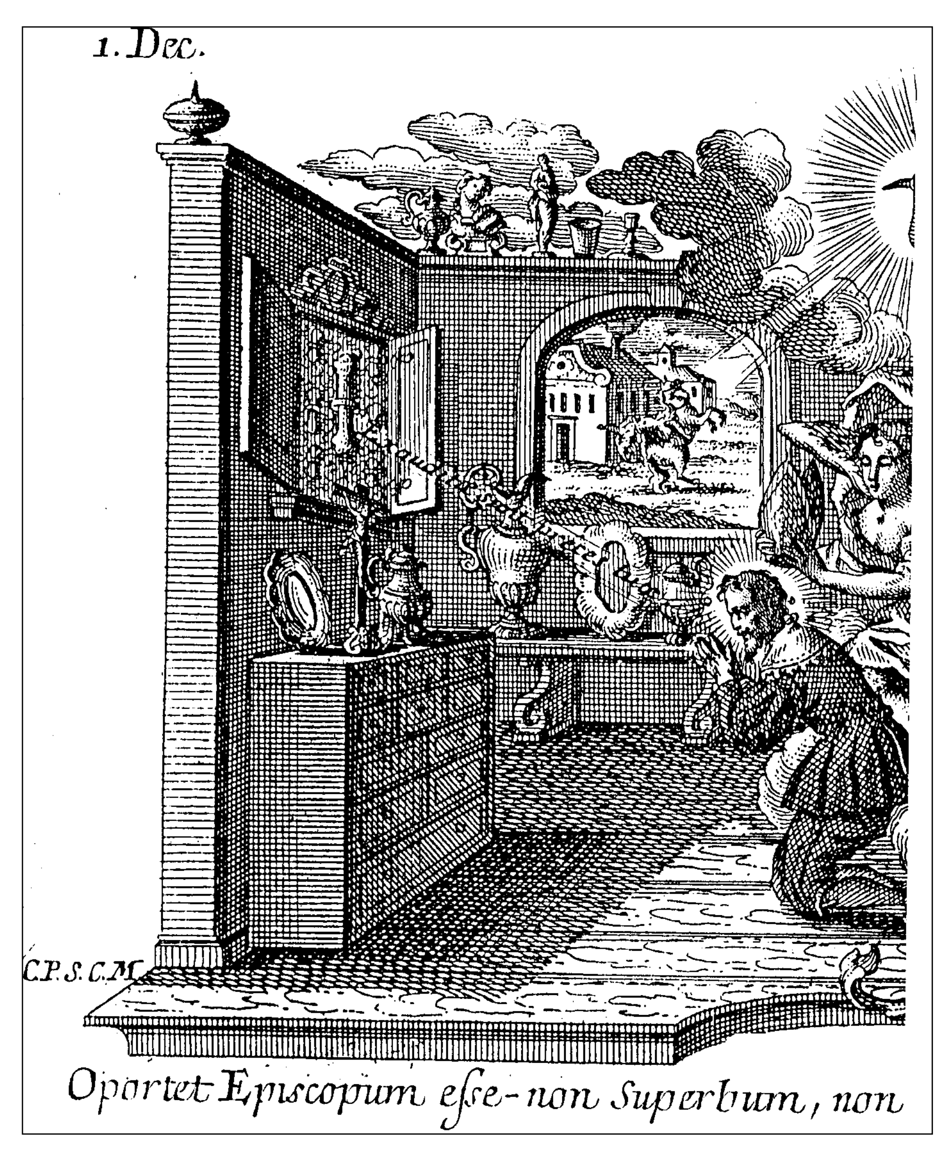


Figura 3. *Hermanos Klauber:* "San Eloy". *Estampa, detalle del lateral izquierdo.*



Figura 4. *Hermanos Klauber:* “San Eloy”.
Estampa, detalle del lateral derecho.

tudes, ni moderar el dolor que le causaban sus pecados pasados: sus lágrimas no tenían fin, sus temores se aumentaban cada día más, y no cesaba de implorar la divina misericordia. Esta saludable inquietud le llevó un día a solicitar de su Salvador con una fe viva, que le diera a conocer si le era agradable su penitencia.

Había en su cuarto diversas reliquias de Santos colgadas del techo, bajo las cuales acostumbraba hacer oración por la noche postrado contra la tierra. Estando una noche en esta humilde postura, se dejó llevar del sueño. Estando así dormido, le pareció ver un sujeto que le decía que su oración había sido oída, y que se le iban a dar pruebas sensible de ser así. Habiendo despertado se encontró con toda la cabeza humedecida de un licor oloroso que destilaba la caja donde estaban aquellas reliquias. Este maravilloso suceso le consoló y calmó sus inquietudes." [4] .

El relato del milagroso suceso debía ser comúnmente conocido desde luego en Francia y seguramente también en territorios centroeuropeos limítrofes o próximos, a tenor de ser éste pasaje y no el modo más habitual, la pauta narrativa escogida para la representación del santo, correspondiente a la fecha en que se celebraba su festividad, el día uno de diciembre. La respuesta a ello está, posiblemente, en que los autores de la estampa fueron los hermanos **Joseph Sebastian Klauber** (c. 1700-1768) y **Johann Baptist Klauber** (1712-c. 1787), miembros más famosos de una verdadera estirpe germana de grabadores y editores germanos encabezada por Franz Christoph, padre de ambos, quien desde Dillingen pasó a establecerse hacia 1678 en Augsburgo, donde radicaron. El mayor Joseph Sebastian se adiestró primero con Melchor Rein y después en Praga con Anton Birkhart (1677-1748), trabajando allí además de los jesuitas para el santuario de Loreto, los capuchinos, etc. y al regresar a Augsburgo con Johann Andreas Pfeffel I (1674-1748), para independizarse fundando hacia 1740 una compañía editorial con su hermano Johann Baptist y Gottfried Bernhard Göetz ("Goetz E Klauber"). Aunque éste último también acabó separándose para formar una empresa propia, los hermanos Klauber mantuvieron la suya, que comercialmente llegó a ser la más exitosa de Augsburgo, específicamente católica y publicando sobre

4 Jean CROISSET, *Año Cristiano. Diciembre. Ultima y completa edición.* Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 1863, Día 1 de diciembre, pp. 13-19, especialmente 15-16.

todo estampas devocionales y de peregrinación, grabados bíblicos y evangélicos, imágenes de santos, retratos de clérigos, etc.

La confesionalidad religiosa romana de los dos Klauber fue tal, que ambos grabadores añadieron a sus apellidos y firma comercial la abreviatura “Cath.” (“Frates Klauber Catholici”) al firmar las realizaciones, sugiriendo a su clientela católica que podía dar preferencia a artistas de su propia fe. Así a través de la imprenta proclamaron la catolicidad, frente al protestantismo que dominaba la mayor parte de las editoriales de Augsburgo. Alcanzaron títulos honoríficos del Príncipe Arzobispo y también el nombramiento de Grabador de Corte del Elector Palatino. En 1770 apareció el “*Catálogo*” de su editorial, la cual pasó a Joseph Wolfgang Xaver e Ignaz Sebastian, hijos ambos del mayor.

La transcendencia de los grabados de los Klauber reside más, según parece, en el valor histórico y cultural que en lo artístico, pese a realizar algunos importantes y de alta calidad, siendo característicos del rococó de Augsburgo. Ambos hermanos utilizaron una técnica de grabar muy similar y al firmar juntos bajo el mismo apellido son difíciles de diferenciar en sus trabajos, pero hay sin embargo divergencias de calidad. Además lo complica la intervención de los Klauber más jóvenes, la tercera generación así como de grabadores que trabajaron de manera provisional o esporádicamente en la imprenta. Esos primeros y más importantes Klauber, no obstante la fama e intensísima actividad que tuvieron como grabadores, no siempre están referenciados cual sucede en Hind, que sólo reseña a Ignaz Sebastián Klauber, ya citado como hijo del primero de ellos. Incluso fueron confundidos y hasta fusionados, en la inexistente personalidad de una “Catherina Klauber”, al traducir mal la abreviatura proclamadora de catolicismo, error referencial éste ya recogido y subsanado hasta en los repertorios generales[5] .

La estampa de “San Eloy” por los Klauber mide 95 mm. x 150 mm., el soporte está realizado en un fino papel con marcas al agua, adherido en los

---

5 A. HÄMMERLE, en THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden künstler...* XX, Leipzig, 1940-1950, pp. 411-414, agradezco al Dr. Carlos Hernández Lara su disponibilidad y ayuda en la traducción del texto alemán; BAER, Wolfram, en *The Dictionary of Art*. 18, Grove, 1996, pp. 106-107 con bibliografías. A. M. HIND, *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*. New York, Dover, P. I., 1963, pp. 347, 392 y 450 donde sólo se cita a su hijo Ignaz Sebastian (1754-1820). En España interesaron a Santiago SEBASTIAN, *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza, 1981, p. 207 y particularmente más su estudio a RUIZ GOMEZ, L., *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 399-400.

bordes a otro soporte celulósico de mayor tamaño, correspondiente a la hoja de un libro y que lo sujeta en la zona periférica a modo de enmarque, pues en origen debió imprimirse con otras escenas en un pliego mayor, siendo después recortado. Aunque localizada aislada en propiedad particular, antaño debió formar parte y pertenecer a las series, que ilustraban las ediciones de "*Annus Sanctorum*" o también de "*Calendarium Eclesiasticum*", con los personajes y asuntos sacros principales de cada día del año, que salieron de su taller en varias ediciones. Es obra donde la filiación estilística barroca, de cronología claramente setecentista se ha transformado, al adquirir la impronta germana de estética ya muy rococó, con líneas movidas y hasta sinuosas evidentes en las figuras principales y también en muchos detalles. Esta convive deliberadamente con cierto aire italianizante, en la tipología berninesca tardía del ángel, admiración, conocimiento o, a la par, ambas razones que pudieron concurrir en los Klauber, por su relación con las instancias católicas dirigentes.

Pero además, la realización está enriquecida por un carácter e intencionalidad muy próximos a la tradición miniaturística, trasvasados a la estampa. Ello consiste en el despliegue de un virtuosismo técnico apurado hasta el alarde, pues exige contemplar los detalles con medios de aumento. La representación se completa así con varios pormenores más, casi imperceptibles a simple vista pero acabados a escala y tamaño minúsculo, los cuales patentizan la perfección técnica que alcanzaron los Klauber. Lo demuestran las dos ventanas abiertas en el muro de fondo de la estancia del San Eloy, de las cuales la de la izquierda permite ver a un jinete cayendo de su caballo encabritado, al asustarlo un haz de luz en las afueras de una ciudad. Considerando que el Santo fundó la después famosa iglesia de San Pablo en Paris[6], el asunto quizá aluda a la conversión de dicho Apóstol, a la vez que por extensión en general al reconocimiento de la verdadera fe, por intervención de la providencia. De hecho a semejanza de Saulo y como un nuevo Apóstol de los Gentiles, San Eloy fue incansable predicador tanto entre los feligreses de su territorio diocesano como en los limítrofes sin cristianizar, donde intervino como conversor de herejes, pues siendo ya obispo se narraba de él:

> "*Habiendo hecho en el primer año la visita de la diócesis de Noyon de Vermandois con grandes ventajas de la piedad y de la disciplina eclesiástica, comenzó el año siguiente sus viajes apostólicos en el territorio*

6 CROISSET, ob. cit. p. 17.

de Tournay en la Flandes y llevó su celo hasta la Zelandia y a las estremidades del Brabante, en donde parecía que la idolatría se había atrincherado; la forzó hasta en sus últimas trincheras, y en todas partes hizo nuevas conquistas para Jesucristo, levantando el estandarte de la cruz sobre las ruinas del paganismo. Los cantones de Courtray y de Gante eran todavía tierras por desmontar; mas San Eloy hizo de ellos una viña abundante para el Señor" [7] .

Más intrincadas son, en cambio, la identificación, significado y mensaje, del asunto figurado en la ventana de la derecha de la estampa, donde un personaje parece golpear a otro con un instrumento, quizá un hacha, estando rodeados de otras figuras yacentes e inertes. Podría interpretarse, hipotéticamente, como alusión a martirios o masacres de cristianos por paganos, a cuya conversión y pacificación contribuyó San Eloy con sus predicaciones.

En el centro de la composición, sobre las figuras del Santo y ángel campea un martillo de orfebre entre ambas escenas, en lo alto y rodeado con halo resplandeciente, que irradia luz sobre aquellas. En el caso de la del jinete derribado podría confirmar la interpretación propuesta, alusiva a San Pablo y la difusión de la verdadera fe, siendo el martillo como un trasunto de la cruz, en cuanto instrumento de revelación, milagro y conversión. Valor y contenido análogos tendría respecto al intrigante asunto de la segunda ventana, en cuanto a doble imagen de la cruz emanando la luz de la gracia confortadora en el martirio y como fuente de glorificación, pudiendo asimismo equivaler a martillo de la fe, de herejes o paganos en sentido espiritual. En cualquier caso, las respuestas aquí planteadas a esas últimas incógnitas iconográficas revisten carácter provisional y de hipótesis, quedando abiertas a una posible confirmación o a otras razones, que permitan desvelar con certeza y por completo en un futuro, la iconografía e iconología de tan singular representación.

7 CROISSET, p. 18.

CÁLICES VALLISOLETANOS MARCADOS POR JUAN LÓPEZ EN EL NORTE DE LA DIÓCESIS DE LEÓN

JAVIER ALONSO BENITO
Universidad de León

A pesar de que la Guerra Civil Española causó grandes estragos entre el patrimonio eclesiástico del norte de la diócesis de León, fenómeno que se vio acentuado de manera especial en la zona septentrional de los partidos judiciales de Cistierna y La Vecilla, aun son mayoría los núcleos de población que conservan gran parte de su mobiliario litúrgico en condiciones que se podrían calificar como buenas. Por otro lado es ésta una zona muy poco estudiada por haber sido considerada como un territorio de gran pobreza artística y de difícil acceso para los historiadores del arte[1].

A pesar de ello, poco a poco van apareciendo piezas que llaman la atención por su aceptable calidad o el extraño modo en el que se ven agrupadas, como es el caso de los tres cálices que se describirán a continuación.

---

1 Tan sólo existen estudios parciales sobre ciertas imágenes o edificios como en el caso de E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al Barroco en la provincia de León, arquitectura religiosa*, León, 2000, p. 382 y ss.

Tal y como ocurre en otros lugares, algunas iglesias de la provincia de León custodian en sus sacristías un número importante de piezas de orfebrería llegadas de talleres lejanos a los de su propia capital. Al tratarse de una diócesis tan extensa, este fenómeno se ve ciertamente acentuado en las líneas que delimitan su territorio con el de otras provincias o la zona de influencia de otros talleres activos en su momento[2].

Durante el siglo XVI, tal como ocurrió en muchas de las capitales de la antigua Corona de Castilla, los talleres de platería leoneses vieron crecer la importancia de sus producciones gracias a una buena situación económica que propició el florecimiento artístico en nuestro país. El renacimiento de la orfebrería leonesa vendría de la mano de una saga de plateros cuyas obras han llenado una página clave en la historia del arte español, nos estamos refiriendo a los Arfe de los cuales tanto Enrique como Antonio desarrollaron parte de su obra en la capital leonesa y dejó en ella una impronta estética seguida y desarrollada por otros plateros hasta los albores del siglo XVII[3].

Tal y como describe Brasas Egido la actividad de los plateros vallisoletanos en el siglo XVI fue también de gran importancia por lo que no es de extrañar que un notable número de obras llegasen a tierras leonesas, bien como encargos directos a los propios talleres vallisoletanos o en forma de donaciones hechas por hijos de pueblos leoneses y que en aquellos momentos se hallasen afincados en Valladolid o tuviesen una estrecha relación con dicha capital. Esta última parece una de las vías más probables por la que se pueda explicar la llegada de tres cálices vallisoletanos a otros tantos pueblos del Noroeste de la provincia de León, por otro lado bastante alejados de sus talleres de origen. Se trata de las localidades de Solle, Redipollos y San Cibrián, tres núcleos incluidos en el antiguo arciprestazgo de Puebla de Lillo y muy cercanos a la línea fronteriza con la diócesis de Oviedo.

La mayoría de los pueblos del norte de la diócesis leonesa conservan cálices labrados en talleres de su capital; se pueden encontrar ejemplos abundantes sobre todo de finales del siglo XVI y de la segunda mitad del siglo

---

2 Las aportaciones de platería palentina y vallisoletana se repetirán a lo largo de toda la Edad Moderna. Durante el siglo XVI destacan además los ejemplos procedentes de Medina de Rioseco o Astorga y a partir del siglo XVII y hasta el XIX se advierte un aumento progresivo de piezas madrileñas, cordobesas y de diversos centro plateros americanos.

3 La platería leonesa del siglo XVI ha sido estudiada por la profesora Herráez Ortega en dos de sus títulos más representativos, , *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988 y *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997.

XVIII. En cambio, en este caso en concreto se puede apreciar cómo en tres pueblos consecutivos aparecen tres cálices de una cronología similar y contrastados por un mismo platero vallisoletano.

En ninguno de los tres municipios aparecen libros de fábrica que puedan hacer referencia a la compra o forma de adquisición de estas tres piezas y dadas las circunstancias que antes se describían, todo conduce a considerarla fruto de una donación hecha por algún sacerdote que se ocupase en aquella época de las tres parroquias y que, por razones que aun desconocemos, tuviera contactos con la ciudad de Valladolid.

Dotados de una morfología y estética muy similares, cada uno de estos tres cálices alberga las marcas de la ciudad de Valladolid y de Juan López, platero que al parecer debió de ocupar la contrastía de esta capital castellana a mediados del siglo XVI. En dos de las piezas aparecen acuñadas además marcas diferentes, una de ellas de difícil lectura que parece pertenecer a un platero llamado Juan de Valladolid y otra de un tal Diego o Gonzalo López.

A pesar de haberse registrado algunas piezas marcadas por Juan López, las noticias que se conocen de él no despejan demasiadas dudas. El profesor Brasas Egido, estudioso de las platerías vallisoletana y palentina, recoge algunas referencias sobre este artífice en su obra *La platería vallisoletana y su difusión*, aunque no se trate de una de las figuras que estudia en profundidad.

Al parecer, en la primera mitad del siglo XVI hubo al menos dos plateros llamados Juan López en Valladolid, uno de ellos trabajando en las primeras décadas, ya que en 1516 afirma tener 45 años, y el otro activo a mediados de esta centuria[4].

El Juan López de principios de siglo ocupó la contrastía de la ciudad de Valladolid en algún momento durante el primer tercio del siglo XVI, antes de que Alonso Gutiérrez “el viejo” accediese a este mismo cargo. Su punzón fue IVAN/LOPEZ y contrastó diversas piezas dotadas de una estética de transición entre el gótico y el Renacimiento[5]. Por otro lado, el Juan López que marcó tanto los tres cálices que nos ocupan como una conocida custodia en Valladolid, según Brasas Egido, aparece documentado a mediados del siglo XVI y, aunque no especifica la fecha concreta de sus apariciones docu-

4 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, p. 132.
5 J.C. BRASAS EGIDO, *Op. cit.*, p. 47.

mentales, lo que si confirma es que su sello de contrastía en este caso es diferente al anterior: o/IV/LOPZ[6]. Tras examinar con detenimiento los punzones impresos en los tres cálices podemos concluir que se trata, en efecto, de una marca de contrastía ya que, además de que en los tres ejemplos aparece dispuesta inmediatamente por debajo del escudo de jirones de Valladolid, en el caso de la pieza de Solle lo hace en solitario y en la de Redipollos, a pesar de que en el cáliz le acompaña la marca de GO/LOPEZ, en la patena que asiste a este cáliz aparece de nuevo como único punzón junto a la marca de Valladolid. Todos estos indicios, aun sin poder confirmarlo con total certeza, hacen pensar que el platero Juan López pudo ocupar efectivamente la contrastía de Valladolid a mediados del siglo XVI[7].

Respecto a las otras dos marcas no se puede añadir mucho por el momento ya que no se conocen otros ejemplos o publicaciones en que estén contenidas. Brasas Egido aporta documentación sobre un platero llamado Juan de Valladolid, aunque dice de él que en 1516 contaba con más de 70 años, con lo que es casi imposible que se trate del mismo que marca el cáliz de San Cibrián[8]. Por otro lado tampoco consta en esta ni en otras publicaciones ningún platero llamado Diego López o Gonzalo López que pudiera estar trabajando en Valladolid a mediados del siglo XVI.

CATÁLOGO DE PIEZAS

Pieza nº 1. CÁLIZ DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SOLLE (lams. 1 y 2).

Material: Plata en su color.
Técnicas: Grabado, repujado y torneado.
Medidas: 21’5 cm. de altura,15’5 cm. de diámetro en el pie y 9 cm. en la copa.
Marcas: Escudo de jirones y o/IV/LOPZ.
Cronología: Mediados del siglo XVI.
Estado de conservación: Bueno.

---

6 J.C. BRASAS EGIDO, *Op. cit.*, p 154.

7 Hay otras referencias en la obra de Brasas Egido que podrían servir de ayuda para esclarecer algún dato más sobre este platero. Vid. J.C. BRASAS EGIDO, *Op. cit.*, pp 121 y 327.

8 J.C. BRASAS EGIDO, *Op. cit.*, p. 132.



Lámina 1. *Cáliz procedente de la Iglesia Parroquial de Solle.*

Pie de sección circular dotado de una pequeña pestaña que da paso a una primera zona dispuesta en talud la cual peralta discretamente el cuerpo principal de la peana; éste determina su morfología a partir de seis lóbulos acucharados con decoración tanto en su interior como en los espacios que generan entre sí. La ornamentación de cada una de las cucharas es diferen-



Lámina 2. *Cáliz de Solle. Detalle del pie.*
Marca de localidad de Valladolid y del platero Juan López.

te entre sí, aparecen en ellas los motivos de la cruz con los clavos, las letras IHS y un escudo, que se van alternando con distintas composiciones fitomorfas dispuestas verticalmente que utilizan el trazo de la hoja de acanto como característica común entre las tres. Toda la decoración aparece grabada sobre

fondos matizados. Lo más probable es que el escudo contenga de las armas correspondientes a los apellidos del donante que aún desconocemos. La costumbre que tenían los plateros de dejar uno de los lóbulos libres de decoración para grabar en él el escudo del donante es una característica que se repite con cierta frecuencia en otros cálices de pie acucharado, sobre todo durante el segundo tercio del siglo XVI[9]. El espacio entre cada una de las cucharas aparece resuelto mediante formas vegetales flameantes bastante sencillas.

Carente de gollete, el astil es de sección hexagonal, tan sólo interrumpido en el centro por un nudo esférico achatado, con una banda central torneada en base a dos filetes separados por un listel punteado. En cada una de las dos hemisferas aparecen repujados seis gallones.

La copa es lisa y carece de sinuosidad.

Como se ha dicho, este cáliz solo alberga los punzones de Valladolid, representado por el escudo de jirones, y el del contraste de la ciudad en aquel momento, Juan López.

Pieza nº 2. CÁLIZ CON PATENA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE REDIPOLLOS (lam. 3).

Material: Plata en su color.
Técnicas: Grabado, repujado y torneado.
Medidas: 22 cm. de altura, 15 cm. de diámetro del pie y 8´7 cm. en la copa. Patena, 13 cm. de diámetro.
Marcas: Escudo de jirones, o/IV/LOPZ y GO/LOPEZ.
Cronología: Mediados del siglo XVI.
Estado de conservación: deficiente, la superficie se halla notablemente alterada.

Un cáliz prácticamente idéntico al anterior tanto en su morfología como en la estética y la disposición de su ornamentación. Tan sólo se diferencia de

---

9 J. ALONSO BENITO, "La orfebrería del siglo XVI en algunos núcleos del entorno sahagunino", *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, León, 1999, pp. 131-132. Tanto en este caso como en el del cáliz-custodia de Zorita de la Loma aparecen escudos grabados en alguno de los lóbulos de las peanas de estas piezas. Suponemos que los plateros tendrían estos modelos dispuestos de esta forma para la venta al público y así poder grabar en ellos el escudo correspondiente. Existe incluso algún caso en el que todos los lóbulos aparecen decorados excepto uno de ellos que está totalmente liso.



Lámina 3. *Cáliz procedente de la Iglesia Parroquial de Redipollos.*

la pieza de Solle en una serie de aspectos decorativos. En los lóbulos del pie la disposición sigue siendo idéntica aunque en este caso se sustituye el escudo cuartelado del otro cáliz por el anagrama de Cristo XPS. Además, la cruz, que antes aparecía acompañada por los clavos y asentada sobre un esquemático *Gólgota*, ahora aparece inserta en un paisaje flanqueada por dos

sencillos árboles. Por otra parte, el nudo, morfológicamente muy parecido, tiene en este caso más acentuado su achatamiento.

Las marcas repiten las dos del cáliz de Solle, Valladolid y contraste Juan López, y otra más que no aparecía impresa en dicha pieza: GO/LOPEZ con la "Z" girada. Como ya se ha comentado, no se conoce ninguna publicación en la que aparezca esta marca que podría hacer referencia a algún platero llamado Gonzalo o Diego López y que estuviese trabajando en Valladolid a mediados del siglo XVI. A pesar de las sutiles diferencias entre una y otra pieza, parece probable que ambos cálices saliesen de las mismas manos a pesar de que el primer ejemplo no albergue las marcas identificativas de este platero.

A juego con el cáliz aparece una patena que le hace servicio. Como la mayoría de estas piezas, es lisa y sencilla, con la curiosidad de que aparece de nuevo marcada con los dos punzones pertenecientes a la ciudad de Valladolid y al contraste Juan López, hecho poco habitual ya que, salvo algunas excepciones, las patenas no solían presentar marca alguna.

Al contrario de lo que ocurre con la pieza nº 1, la cual estaba en perfecto estado de conservación y aun en servicio, este cáliz se hallaba oculto en una de las reservas de la cajonera de la sacristía y llevaba varias décadas sin ser utilizado, de ahí que, a causa de la humedad y la falta de cuidado y limpieza, su superficie se muestre alterada con puntos de óxido y haya adquirido con el tiempo una pátina oscura y mate, acumulada sobre todo en el pie.

Pieza nº 3. CÁLIZ DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN CIBRIÁN (lam. 4).

Material: Plata en su color.
Técnicas: Grabado, torneado y repujado.
Medidas: 23 cm. de altura, 13'5 cm. de diámetro en el pie y 8'5 cm. en la copa.
Marcas: Escudo de jirones, o/IV/LOPZ y IV/-ALLID?
Cronología: Tercer cuarto del siglo XVI.
Estado de conservación: Bueno.

Peana torneada de sección circular dotada de pestaña y una banda festoneada con casetones. El cuerpo principal del pie aparece dividido en dos zonas, una convexa y otra cóncava. Sobre la peana, el astil de sección hexagonal arranca mediante un pequeño gollete cilíndrico festoneado con una banda de

casetones idéntica a la que apareciera en el borde del pie. El nudo es igual al de los dos ejemplos anteriores aunque en este caso las seis parejas de gallones muestran un tamaño más pequeño. La copa tiene una subcopa marcada por un filete sencillo y en su borde superior muestra unos grados de abertura.

Como en los ejemplos de Solle y Redipollos, la mayor parte de la decoración de la pieza se halla concentrada en el pie, aunque en este caso muestra grandes diferencias respecto al modelo anteriormente estudiado. Al abandonar el modelo acucharado, la ornamentación aparece dispuesta a modo de banda corrida en la primera zona y distribuida por cuatro pabellones colgantes en la segunda.

La banda corrida del primer cuerpo muestra decoración eminentemente vegetal, compuesta por cuatro composiciones repetidas de tallos vegetales dispuestos en "S" tumbada, unidos en su extremo a otro ritmo vegetal de idénticas características, lo que forma una composición simétrica de gusto muy clasicista. Dispuesto entre cada uno de estos cuatro grupos aparece un blasón en cuyo interior se representan distintos temas de iconografía cristológica, la cruz, el cordero, IHS y XPS. El segundo cuerpo organiza la decoración mediante cuatro telas pinjantes que dividen el campo decorativo en otros tantos espacios en cuyo interior se representan motivos relacionados con el mundo del grutesco, de difícil interpretación.

En líneas generales, y sin llegar a descartar que ambos modelos pudiesen subsistir coetáneos, parece que este caso representa una tipología algo más avanzada que los dos ejemplos precedentes. A la hora de hacer esta afirmación hay que tener en cuenta que los modelos de pie acucharado existían ya desde el primer tercio del siglo XVI y se mantuvieron hasta mediada la centuria sin apenas experimentar más cambios que la lógica evolución de alguno de sus cuerpos como podría ser el nudo. De cualquier forma, el aumento de la superficie torneada, la aparición del gollete y la estética decorativa de este último cáliz determinan una cronología posterior al año 1550.

Las marcas de localidad y contraste siguen siendo de Valladolid y de Juan López; la marca del platero artífice (IV/-ALLID) aparece bastante frustra en su segunda línea y podría tratarse de un Juan de Valladolid que el profesor Brasas Egido no consigna en su estudio sobre la platería vallisoletana[10].

10 Tal y como decíamos arriba, la marca que aparece en este cáliz no puede pertenecer al Juan de Valladolid que Brasas Egido incluye en su estudio, ya que en 1516 el propio platero afirmaba tener más de 70 años de edad.



Lámina 4. *Cáliz procedente de la Iglesia Parroquial de San Cibrián.*

CONCLUSIONES

Como conclusiones podemos apuntar que se trata de un interesante grupo de piezas las cuales, desde el punto de vista estético, parecen estar situadas a mediados de la decimosexta centuria, en torno a las décadas de los años

40 y 50 de dicho siglo. Concluimos igualmente en que Juan López, platero de la ciudad de Valladolid, fue contraste de ella durante un periodo no inferior a diez años, periodo durante el cual mantuvo el sello de localidad de Valladolid así como su marca personal de contrastía. A pesar de que estos cálices aun arrojan muchas dudas sobre la autoría de cada uno de ellos y sobre cuáles pudieron ser sus posibles vías de llegada a estas tres localidades norteñas de la diócesis de León, aportamos también dos nuevos punzones de artífices vallisoletanos que pueden ayudar en sucesivas investigaciones a desvelar algún dato más sobre estos y otros plateros de su tiempo.

UNA CRUZ PROCESIONAL PALENTINA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI EN LA DIÓCESIS DE CIUDAD RODRIGO

EDUARDO AZOFRA
Universidad de Salamanca

Hace dos años, con motivo de la exposición que bajo el título *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León* se celebró en el Monasterio de Nuestra Señora de Prado de Valladolid, organizada por la Junta de Castilla y León, tuvimos la ocasión de acercarnos por vez primera a esta excepcional pieza, la cruz procesional de la parroquia de San Pedro de Hinojosa de Duero[1] , localidad que perteneciente a la diócesis de Ciudad Rodrigo está enclavada al oeste de la provincia de Salamanca, limitando al norte con Portugal. Su excepcional calidad fue el principal causante de que el año pasado se convirtiese en una de las obras más admiradas de la exposición *Jesucristo, imágenes del misterio*, que se enmarcó dentro de los actos culturales que la Diócesis de Ciudad Rodrigo promovió en el año 2000 con el fin de conmemorar el Gran Jubileo de la Encarnación y del Nacimiento de

1 Plata en su color, torneada, cincelada, repujada y fundida. Medidas: alto, 113 cm; brazo transversal, 57 cm. Presenta buriladas en zig-zag.

Nuestro Señor Jesucristo y el Cincuentenario de la Normalización de la Sucesión Episcopal en la Diócesis Civitatense, que desde 1835 hasta 1885 fue regida por los prelados de Salamanca y desde 1885 a 1950 por obispos de sedes vacantes o administradores apostólicos[2].

Las investigaciones llevadas a cabo recientemente nos permiten, si bien manteniendo en gran medida el estudio tipológico e iconográfico efectuado en las referidas citas bibliográficas, plantear un nuevo lugar de procedencia para la cruz procesional de Hinojosa de Duero y apuntar los nombres de los plateros que posiblemente la labraron. Responde al esquema de cruz latina de brazos abalaustrados o liriformes que con el bulbo junto al cuadrón central adquieren forma romboidal en sus terminaciones al estar rematados por motivos decorativos compuestos de cabezas aladas de querubines coronadas por elementos florales (Vid. Fig. 1). De esta forma desde el punto de vista estructural esta pieza es heredera de un modelo plenamente renacentista que, creado por el platero burgalés Juan de Horna "el joven" cuando realizó en 1537 una cruz para el cabildo de la catedral de Burgos, la actual cruz metropolitana[3], tuvo gran repercusión y pervivencia en amplias zonas de la península, especialmente en el ámbito castellano leonés y particularmente en la platería palentina, donde se mantuvo a lo largo del Quinientos con variantes en los elementos decorativos.

El cuadrón central, cuadrangular, presenta en sus esquinas remates volados coronados por pequeños florones. Sin duda destacan sus lados cóncavos que posiblemente vengan determinados por la estructura de los brazos. En el anverso destaca el relieve de la Verónica con la Santa Faz (Vid. Fig. 2), habiéndose perdido en los últimos años el Cristo crucificado sobredorado que citan los inventarios y que todavía lucía en 1974; en el reverso, como es habitual en esta época, se colocó al titular de la parroquia, San Pedro apóstol. Los medallones de los extremos de los brazos alojan las

---

2 AZOFRA, E.: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de Hinojosa de Duero", *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León. Catálogo de la Exposición que se celebró en la sede e la Consejería de Educción y Cultura (Monasterio de Nuestra Señora de prado, Valladolid), entre los días 19 de febrero y 30 de marzo de 1999,* Ed. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1999, pp. 408-411; IDEM: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de Hinojosa de Duero", *Jesucristo, imágenes del misterio. Catálogo de la Exposición celebrada en la iglesia de San Agustín de Ciudad Rodrigo entre los días 12 de agosto y 19 de noviembre de 2000,* Ed. Diócesis de Ciudad Rodrigo, Salamanca, 2000, pp. 80-81.

3 CRUZ Valdovinos, J. M.: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la Platería,* Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 81-84.

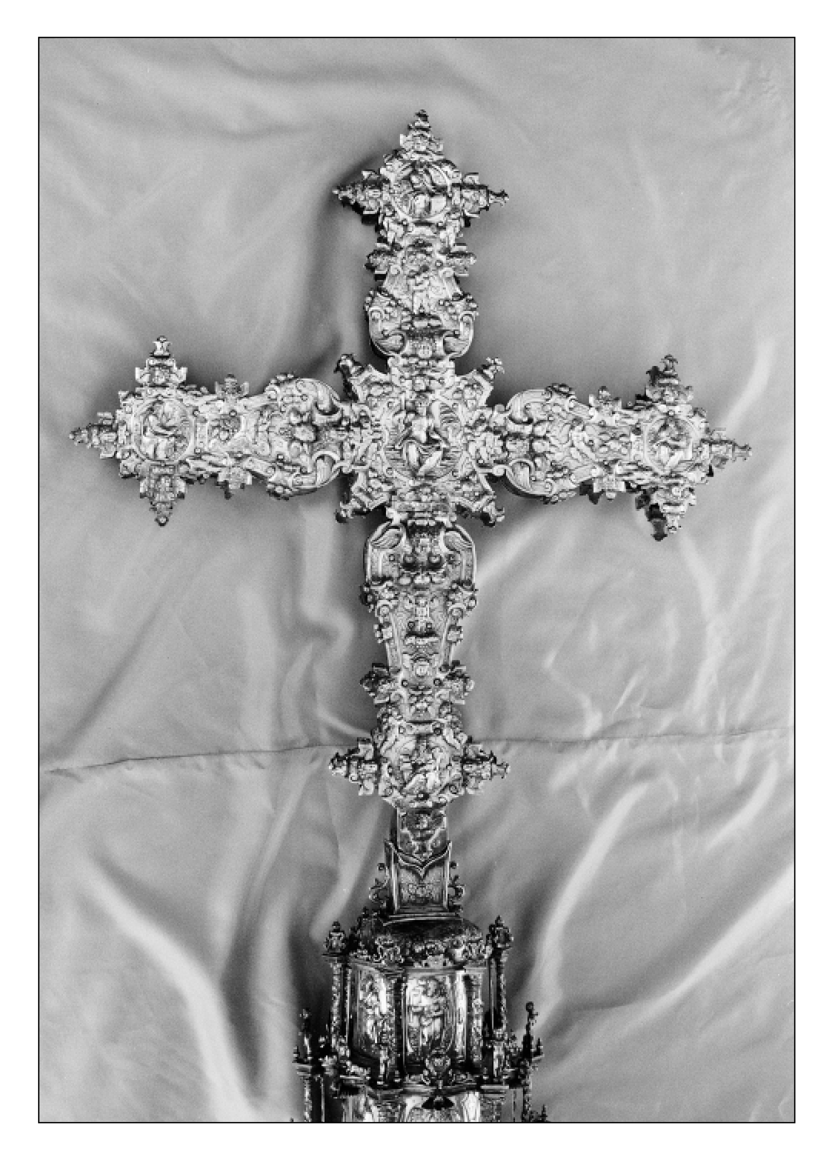


Figura 1. *Cruz procesional de Hinojosa de Duero. Reverso.*

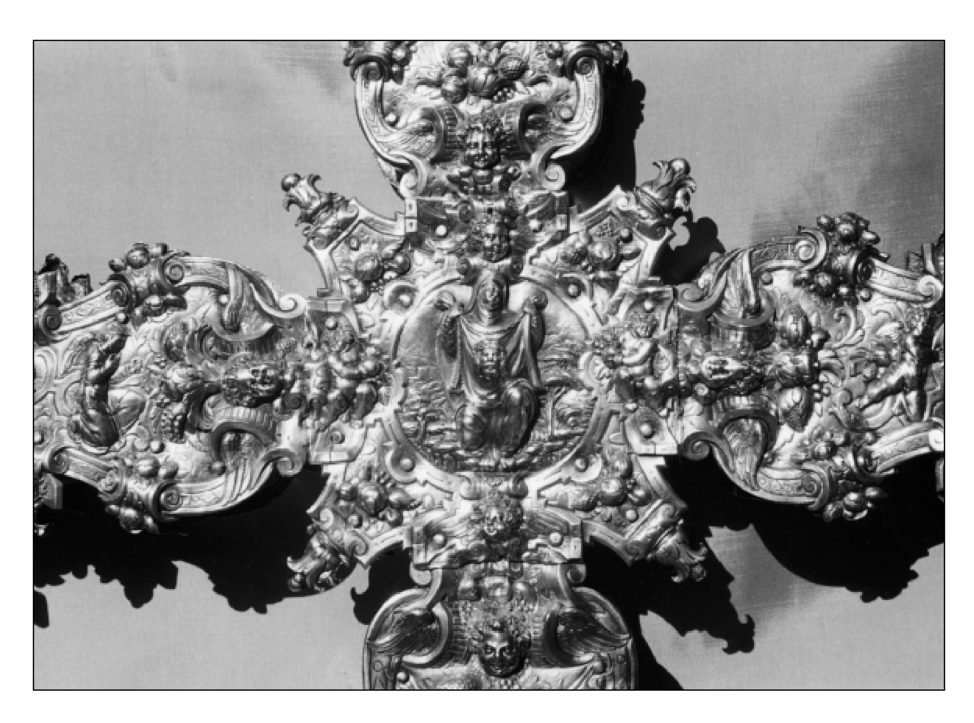


Figura 2. *Cruz procesional de Hinojosa de Duero. Cuadrón central. Anverso.*

representaciones de los evangelistas en el anverso y las de los Padres de la Iglesia con sus correspondientes atributos en el reverso. La colocación de los evangelistas en las terminaciones de los brazos deriva de las representaciones bizantinas, que más tarde tomarán el arte románico y gótico, en las que aparecen los cuatro animales flanqueando la mandorla con Cristo en Majestad. Los cuatro evangelistas aparecen con sus símbolos, siendo San Jerónimo quien explica por qué a cada evangelista le corresponde ese animal: San Mateo lleva el hombre porque su evangelio comienza por la genealogía de Cristo; San Marcos es el león rugiente porque una de sus primeras frases es "Una voz grita en el desierto"; San Juan es el águila porque eleva al primer velo unas verdades eternas; y San Lucas es el buey porque habla al comenzar del sacrificio de Zacarías. La representación de los Padres de la Iglesia Latina o de los cuatro grandes Doctores (San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio y San Gregorio Magno) está plenamente relacionada con

las disposiciones tridentinas que, derivadas del decreto sobre las imágenes de la sesión 25 del concilio, potenciaron los temas que habían sido puestos en tela de juicio por la Reforma protestante. Estas figuras forman parte de las llamadas imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista y adquirieron un carácter claramente moralizador y ejemplificador, debido a su función de sustentadores del Credo y de la Doctrina Cristiana. Además su aparición en una cruz procesional puede servir/ayudar para datar esta pieza en el último tercio del siglo XVI.

Si tipológicamente el autor de esta pieza optó por conservar, con ciertas matizaciones, una forma creada casi medio siglo antes, será en el campo decorativo donde se muestre más novedoso. Así en los motivos que cubren totalmente los brazos de la cruz junto a elementos de uso frecuente desde mediados del siglo XVI (roleos, puttis, querubines, festones de frutos, pájaros, máscaras, cariátides empenachadas, etc.) aparece la ornamentación propia del manierismo, tanto figurativo como pleno, del último tercio del Quinientos (ángeles mofletudos y motivos inorgánicos como cartelas, ces, cueros recortados o rollwerks, cintas planas rectangulares, etc.). En este sentido, destaca en el borde, sustituyendo a la crestería habitual, una cinta interrumpida por elementos avolutados rematados con racimos de frutas o mascarones coronados por florones muy pequeños. Según Rodríguez G. de Ceballos posiblemente ese repertorio geométrico se introdujo en la península a partir de las artes industriales, pasando posteriormente a la arquitectura, utilizando como vías de penetración los grabados europeos, de los que existían numerosas colecciones, y los libros impresos, tanto de autores españoles como foráneos[4]. Sin duda los motivos decorativos fundamentales de este momento fueron la cartela o cartucho y el rollwerk o cuero recortado. Esteras Martín sitúa el origen del primero en las decoraciones realizadas por los artistas franceses e italianos en Fontainebleau entre 1531 y 1547, divulgándose a través de los cuadernos de grabados flamencos, franceses e italianos[5]. Para Berliner el

4 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: “Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre manierismo y barroco”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1977, t. II, p. 554.

5 ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XIX*, Ed. Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel, C. S. I. C., Madrid, 1980, pp. 152-153.

auténtico rollwerk, que también vio la luz en el castillo belifontiano, se difundió enormemente debido a los grabados, tapices y orlas tipográficas[6].

Una pieza troncopiramidal con tornapuntas a los lados sirve para incrustar la cruz en la macolla, compuesta por un cuerpo cilíndrico que, asentado sobre una base hexagonal y rematado en una moldura convexa animada con festones de frutos y cabezas de ángeles, se divide en dos pisos (Vid. Fig. 3). En cada uno de ellos encontramos seis óvalos enmarcados por elementos geométricos y espejos ovalados, los del cuerpo inferior además protegidos en la parte superior por conchas finalizadas en extraños seres fantásticos, donde aparecen efigiados los apóstoles, de gran calidad, portadores de su instrumento de martirio y sobre fondos paisajísticos, algunos muy detallados. Aunque la representación de los apóstoles había sido un tema muy repetido desde el medievo, su utilización en las cruces procesionales se verá potenciada a partir del Concilio de Trento al formar parte de las imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista. Como ocurrió con los Padres de la Iglesia, los apóstoles simbolizan los pilares sobre los que se sustentaba la Doctrina Cristiana. Los óvalos quedan diferenciados por pilastras cajeadas y columnas exentas ornamentadas con decoración vegetal helicoidal y cabezas de angelotes. Las columnas del cuerpo inferior presentan adosadas en la base cabezas humanas rematadas en jarrones y se coronan con gráciles puttis; las del cuerpo superior finalizan en un peculiar elemento formado por espejos ovalados y eses. Seis tornapuntas decoradas con mascarones que sostienen jarrones animan el paso al grueso toro que remata el tubo cilíndrico de enmangar. Ambos elementos se adornan profusamente con roleos, cartelas, cintas, recortes, festones de frutos, motivos florales, máscaras, cariátides y cabezas aladas de querubines.

La inexistencia de punzones y la total carencia de referencias documentales, hasta donde sabemos, convierten en tarea harto complicada y problemática el deseo de desentrañar el posible origen de esta excepcional obra, que compite con lo mejor de su momento y que posiblemente llegase a esta alejada localidad salmantina al ser comprada en alguna de las numerosas y afamadas ferias que tuvieron lugar en tierras castellanas a lo largo del siglo XVI. De entrada confirmamos la duda que ya esbozamos en su momento y en la que planteábamos que esta pieza difícilmente pudo ser labrada en Ciu-

---

6 BERLINER, R.: *Motivos ornamentales de los siglos XV al XVIII,* Barcelona, 1928, p. 156 y ss. Cit. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. cit.,* p. 555.



Figura 3. *Cruz procesional de Hinojosa de Duero. Macolla.*

dad Rodrigo debido a la tipología que presenta, tan extraña en la Diócesis Civitatense. Al respecto, téngase en cuenta que en las parroquias de este obispado no se ha encontrado ninguna otra cruz procesional que derive de la renacentista de brazos abalaustrados. Sin duda, la causa es que en la platería

mirobrigense del siglo XVI se impuso un modelo de cruz que provenía de la tipología medieval tardogótica caracterizada por piezas de brazos rectos con expansiones intermedias tetralobuladas y terminaciones trilobuladas dibujando cada uno de los lóbulos un perfil conopial en las más antiguas (Aldehuela de Yeltes y Puerto Seguro) o extremos trilobulados circulares o circulares que adquieren exteriormente forma romboidal debido a la crestería en las más modernas (La Alameda de Gardón en el primer caso (Vid. Fig. 4) e Ituero de Azaba, Pastores, hecha en 1579 por el platero local Francisco de Huete, y Morasverdes en el segundo). Incluso una cruz como la de Pastores, en la que el repertorio decorativo presenta elementos propios del manierismo, las expansiones intermedias siguen adquiriendo forma conopial. Aunque ya apuntamos que en este caso posiblemente ese arraigo mostrado a ciertas notas pasadas se debiese a las condiciones del contrato, el único hecho constatable es que ninguna de las piezas conservadas se escapa a las variantes de la tipología aquí apuntada[7] .

Hasta este momento siempre hemos defendido que la cruz procesional de Hinojosa de Duero pudo haber sido labrada en Zamora debido a la evidente filiación estilístico-decorativa que denota con otras piezas realizadas por esas fechas en sus talleres (el pie de la cruz de Grisuela, los varales de las andas del Santísimo de la catedral de Zamora y las cruces procesionales de Fonfría, gáname, Villadepera y Zafara). Además, esta hipótesis se apoyaba en dos factores más, la existencia del motivo iconográfico de la Verónica con la Santa Faz y el Cristo crucificado en el anverso del cuadrón central de varias cruces procesionales salidas por las mismas fechas de los talleres zamoranos (las cruces de Gáname, Villadepera y de la parroquia de San Torcuato de Zamora, por citar algún ejemplo) y en el hecho de haberse documentado el trabajo de plateros zamoranos desplazados temporalmente a localidades portuguesas próximas a la frontera española en zonas limítrofes a Hinojosa de Duero[8] , circunstancia que nos hizo sospechar en la posibilidad de ciertos contactos/relaciones que pudieron facilitar la difusión/compra de un modelo ajeno a la platería mirobrigense.

---

7 AZOFRA, E. y SAN ROMÁN MANZANERA, P.: "Aportaciones a la platería de la Diócesis de Ciudad Rodrigo. Seis cruces procesionales del siglo XVI", *Salamanca. Revista de Estudios,* nº 37, Ed. Diputación de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 133-158. AZOFRA, E.: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de La Alameda de Gardón", *Jesucristo, imágenes del misterio,* pp. 90-91

8 PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: "Relaciones entre la platería salmantina y portuguesa", *Brigantia. Revista de Cultura,* vol. XVI, Ed. Assembleia Distrital, Bragança, 1996, pp. 55-64.



Figura 4. *Cruz procesional de La Alameda de Gardón. Anverso. Antes de la restauración efectuada en el 2000.*

A pesar de lo referido con anterioridad y de la proximidad de otros focos plateros de la importancia del tormesino, las nuevas investigaciones efectuadas, centradas fundamentalmente en el estudio comparativo de esta pieza con las obras salidas de los principales centros del ámbito castellano leonés, nos ha llevado a plantear, al haber detectado interesantes elementos comunes entre la cruz de Hinojosa de Duero y otras conservadas en la zona de Valladolid y Palencia, un más que probable origen palentino para esta fabulosa obra realizada hacia 1570, es decir, en el momento de máximo esplendor de la platería palentina que se produjo en el último tercio del siglo XVI[9]. Así, la cruz salmantina coincide en el borde en forma de cinta cuyas volutas rematan en frutas o cabezas de cierto carácter indiano, así como en la presencia de ángeles en el arranque de los brazos y en otros temas decorativos con las cruces parroquiales palentinas de Baltanás[10], con la que presenta un mayor número de semejanzas al compartir además la misma iconografía tanto en el árbol como en la macolla, excepto en el reverso del cuadrón central y en el piso inferior de la manzana, y Baños de Cerrato[11] y con las vallisoletanas de La Pedraja del Portillo y Curiel de Duero[12]. La primera es obra de Diego de Valdivieso, uno de los más sobresalientes plateros palentinos del Bajo Renacimiento, activo en esa provincia durante el tercer cuarto del siglo XVI y marcador entre 1559 y 1569[13]; la segunda y la tercera, documentadas en 1597 y en 1583 respectivamente, se deben al hacer del orive Pascual Abril que, afincado en Palencia desde 1580 hasta su muerte en 1612, ha sido considerado por Cruz Valdovinos como *la figura máxima de la platería palentina del manierismo tipológico y geométrico;* y, por último, la cuarta fue labrada a fines del Quinientos por uno de los principales artífices de Peñafiel,

---

9 Una completa revisión sobre el estado de la cuestión de la platería palentina a lo largo del siglo XVI se encuentra en BRASAS EGIDO, J. C.: "Diócesis de Palencia", *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, pp. 191-202.

10 BRASAS EGIDO, J. C.: "Cruz procesional de la iglesia parroquial de Baltanás", *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, pp. 394-395 (incluye las principales referencias bibliográficas sobre esta pieza).

11 BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería palentina,* Ed. Diputación de Palencia, Palencia, 1982, p. 64, figs. 138-139.

12 BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería vallisoletana y su difusión,* Ed. Institución Cultural Simancas y Diputación de Valladolid, Valladolid, 1980, pp. 167 y 170, figs. 194-197 y 208-209.

13 BARRÓN GARCÍA, A. A.: "La platería en Castilla y León", *Catálogo de la Exposición "El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V"*, Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 52.

Gabriel de Segovia que, conocido entre 1586 y 1620[14] y cuyo estilo se halla más vinculado a los plateros de Palencia que a los de Valladolid, desarrolló una intensa labor por toda la comarca de Peñafiel, destacando como autor de custodia y bellas cruces parroquiales[15]. A su vez la macolla de Hinojosa de Duero guarda ciertas analogías, tanto por su estructura como por la presencia de medallones ovales con las imágenes de los apóstoles, con las de las cruces, también vallisoletanas, de Encinas de Esgueva, obra del último tercio del siglo XVI de Pascual Abril, y de Torre de Peñafiel y Mélida, ambas de Gabriel de Segovia y labradas hacia 1600[16]. Por tanto, y teniendo en cuenta todas las similitudes apuntadas y la excepcional calidad del platero de la cruz procesional de Hinojosa de Duero, cuya maestría queda constatada en la variedad y calidad de los abundantes motivos decorativos y en el perfecto tratamiento de las figuras de los relieves, trabajadas ya dentro de características manieristas, esta pieza muy bien puede caer en el hacer de los orives Diego de Valdivieso y Pascual Abril, si bien no se puede descartar el nombre del platero Gabriel de Segovia.

Por último, reseñar que el excelente estado de conservación que presenta en la actualidad esta pieza deriva de la restauración de cariz violletano llevada a cabo en los Talleres de Vasconcellos de Ciudad Rodrigo en 1974. En junio del año anterior la cruz de Hinojosa de Duero estaba muy deteriorada, presentando numerosos elementos sueltos y recogidos en la parroquia (nueve cabezas aladas de querubines coronadas por elementos florales del árbol dela cruz, dos columnas, dos pilastras cajeadas, dos gráciles puttis y dos elemento formado por espejos ovalados y eses de la macolla), faltando además numerosos remates de los extremos de la cruz y todas las columnas del cuerpo superior de la macolla y tres del inferior, que se repusieron, cuando no se guardaban, imitando con total exactitud a los conservados[17].

---

14 CRUZ VALDOVINOS. J. M.: "Platería", *Historia de las artes aplicadas e industriales en España,* Ed. Cátedra, Madrid, p. 98.

15 BRASAS EGIDO, J. C.: "Archidiócesis de Valladolid", *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León,* pp. 231-245 (238).

16 BRASAS EGIDO, J. C.: *La platería vallisoletana,* pp. 168-170, figs. 191, 206-207 y 212.

17 El desembolso total de la restauración, incluyendo una vara plateada para usarla, se elevó a 72.000 pesetas. También se hizo una maleta-estuche, en la que todavía se custodia, en el Taller Mecánico de Carpintería de la Viuda de Nicolás Hernández Castilla de Ciudad Rodrigo que costó 1.950 pesetas.

DIEGO FERNÁNDEZ, UN PLATERO CORDOBÉS DE SEIS CABEZAS

María Teresa Dabrio González
Universidad de Córdoba

El interés por el estudio y conocimiento de la platería barroca cordobesa es algo que tradicionalmente ha atraído tanto a la historiografía local como a los especialistas de la materia, interés plenamente justificado si tenemos en cuenta la nómina de artífices conocidos, la abundancia de piezas conservadas y la extraordinaria calidad de las mismas.

Sin embargo, este panorama resulta completamente diferente cuando se trata de la producción de cualquiera de los otros momentos históricos, pudiéndose observar entonces cómo el interés de una y otros decae considerablemente. En efecto, tanto los maestros como las obras correspondientes a los siglos XV, XVI y XVII han sido objeto de un número muy reducido de estudios, limitándose en la mayoría de los casos al análisis de piezas determinadas, siendo muy escasa la investigación realizada en torno a los maestros activos en estos años.

Es cierto que algunos historiadores se han acercado a figuras concretas de especial relevancia, como es el caso de Enrique de Arfe o Juan Ruiz el

Vandalino[1]. Pero son muchos los maestros que, como Diego Fernández permanecen casi en el anonimato o confundidas sus obras. Si atendemos a los catálogos de algunas exposiciones celebradas al calor de las conmemoraciones del 92, encontraremos más de media docena de piezas atribuidas a un único Diego Fernández, lo que lo convertiría en un platero de seis cabezas, pues son al menos seis los artífices que con ese nombre trabajan la plata en la Córdoba del Quinientos.

Y es precisamente esta parcela la que atrae actualmente mi atención; este trabajo forma parte de un estudio más amplio a través del cual pretendo dar a conocer la actividad de los talleres cordobeses durante el siglo XVI, época en la que se va gestando lo que será la gran realidad de la platería barroca cordobesa.

Desde hace varias décadas ha quedado ya plenamente establecido que la ciudad de Córdoba vivió durante el siglo XVI uno de sus momentos de máxima brillantez, tanto social como culturalmente[2]. A lo largo de la centuria ocuparon el episcopado valiosas personalidades que volcaron su entusiasmo patrocinador fundamentalmente en la Catedral, pero también en otras iglesias de la ciudad y provincia, para las que encargaron un considerable número de bienes muebles, realizados en la mayoría de los casos por artistas locales, y entre los cuales ocupan lugar de excepción los objetos de culto.

Pero a la hora de afrontar el estudio de las piezas de platería correspondientes a esta centuria, son varios los problemas que pueden convertir esta tarea en una empresa de especial dificultad. El principal de ellos es sin lugar a dudas el de la carencia de datos de todo tipo. La situación más habitual es la de la escasez de piezas conservadas, dada la inveterada y nefasta costumbre de entregar la plata usada para su refundición y posterior uso. Tampoco abundan los documentos notariales relativos a contratos, a encargos de obras, ni tampoco los libros de fábrica son muy explícitos al respecto; si, a pesar de todo, se da el caso de que haya referencias documentales, la mayor parte de

---

1 HERNÁNDEZ PERERA, J.: “La custodia de Fuente Obejuna”. *III C.E.H.A.*, Sevilla, 1980. VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Catálogo de la exposición. Sevilla, 1992. SANZ SERRANO, M.J.: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba 2000.

2 De entre la amplia bibliografía sobre la Córdoba del XVI pueden destacarse FORTEA, J.: *Córdoba en el siglo XV: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*. Córdoba, 1981. ARANDA, J.*: La época moderna (1517-1808*). Historia de Córdoba 3. Córdoba, 1984. PUCHOL, M.D.: *Urbanismo del Renacimiento en la ciudad de Córdoba*. Córdoba, 1992. VILLAR, A.: “Esquemas urbanos de la Córdoba renacentista”. *Laboratorio de Arte*, nº 11, Sevilla, 1998.

las veces, se desconoce el paradero de la pieza o no está bien precisada su autoría.

Puede ocurrir también que se haya conservado la pieza, encontrándonos entonces con una problemática diferente; lo más habitual es que se halle recompuesta, y de no ser así, que no conserve punzones, bien porque nunca los tuvo, bien porque hayan sido desgastados por el frecuente uso. Frente al elevado número de marcas de autor conservadas correspondientes al siglo XVIII, son muy escasas las que nos han llegado del siglo XVI, lo cual dificulta aún más la tarea del estudio y clasificación de tales obras[3].

Incluso puede suceder que se halle el punzón de un determinado platero en algún objeto, pero que desgraciadamente no lo podamos identificar con ningún maestro concreto, dado que coinciden en tiempo y lugar varios artífices de idéntico nombre. Es precisamente este último caso el que nos ha llevado a redactar estas líneas, con la modesta pretensión de intentar arrojar un poco de luz a este confuso y complejo panorama.

Entre la nómina de artistas plateros activos en Córdoba durante el Quinientos ocupa un lugar destacado Diego Fernández o Hernández, cuya actividad aparece mencionada en los más tempranos estudios sobre platería cordobesa, considerándose de su mano algunas piezas de extraordinaria calidad. La cosa no tendría mayor complejidad si no fuera porque por los mismos años en que vive y actúa en Córdoba este concreto maestro, existieron varias personas diferentes con el mismo nombre y con idéntico oficio, lo cual dificulta bastante la tarea.

Las primeras referencias documentales en relación a Diego Fernández Rubio se deben a Manuel Merino Castejón, quien recopiló una serie de noticias sobre platería y plateros, extraídas de las Actas Capitulares de la Ciudad, que fueron publicadas en 1930. En este trabajo el autor considera a Diego Fernández el Rubio uno de los grandes artífices de su tiempo, que desempeñó el cargo de fiel contraste de la Ciudad, en cuya Acta de nombramiento, fechada en 1553, se dice "... que es hombre de muy buena conciencia y en el oficio no hay quien mejor lo haga que él"; menciona asimismo otra referencia fechada en el mismo año en la que los capitulares piden opinión al citado maestro sobre temas relativos a su gremio[4].

3 En el estudio realizado por Ortiz Juárez sobre el particular aparecen reseñadas 24 marcas del siglo XVI, frente a las 143 que el autor ha clasificado del siglo XVIII. Cfr.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980.

4 MERINO CASTEJÓN, M.: "Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes". *BRAC*, nº 26, Enero-Marzo 1930, p. 66.

Sin embargo, en ningún momento insinúa la posibilidad de que pueda tratarse de dos personas diferentes, más bien al contrario, pues señala que para esa fecha "debía de estar de edad avanzada, confirmándolo así mismo el figurar su firma entre las de los plateros que elevaron la petición cosida entre los acuerdos del cabildo fecha 18 de mayo de 1523"[5]. En el tramo final de su texto, entre las firmas de otros plateros, recoge dos firmas de "Diego Fernández" considerándolas de la misma mano[6].

Por su parte, en 1980 Ortiz Juarez resaltaba la importancia de haber descifrado las marcas de Diego Fernández y Diego de Alfaro "grandes artistas aún sin estudiar, por desconocerse hasta ahora la paternidad de muchas de sus obras"[7]. En este mismo estudio, el citado autor, al describir los punzones, señala que hubo tres maestros con este nombre: el primero lo identifica con el mismo que cita Merino Castejón en 1523 y 1553 en Actas Capitulares, donde, según él, ya tiene el apelativo de "el Rubio"[8]. Lo supone padre de Sebastián de Córdoba y de otro Diego Fernández, "del que consta en 1567 que era hijo de Diego Fernández Rubio y hermano de Sebastián de Córdoba", considerando asimismo que desempeñó la contrastía entre 1551 y 1555[9]. Finalmente menciona Ortiz a un tercer Diego Fernández, activo entre los años 1573 y 90, que sería hijo de Sebastián de Córdoba, autor de diversas piezas litúrgicas destinadas a parroquias de la provincia[10].

Por lo que respecta a otras publicaciones sobre platería posteriores a las mencionadas, cuando se reseñan estas piezas no se hacen distinciones, señalándose únicamente que son obras punzonadas, de Diego Fernández, pero sin analizar el estilo y las marcas, ni considerar si son o no fruto de uno o varios artífices[11].

5 Ibidem.

6 En nuestra opinión estas dos firmas son producto de dos caligrafías diferentes, que no se corresponden con las encontradas por nosotros a las que luego se hará mención.

7 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...* p. 25.

8 En el texto de Merino no se recoge el apelativo de "Rubio" en la primera referencia documental, sólo aparece en la correspondiente a 1553. Cfr. Merino, Op. Cit., p. 63.

9 ORTIZ JUAREZ, D.: *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1973, p. 115.

10 Ibidem; se apoya en Nieto Cumplido pero sin dar referencias documentales, por lo que no hemos podido contrastar los datos.

11 LAGUNA, T.: *El segundo arte cristiano*. Córdoba y su Provincia. T. III, Sevilla, 1986, p. 203. NIETO, M-MORENO, F.: *Córdoba, 1492, ambiente artístico y cultural*. Catálogo de la exposición conmemorativa V Centenario del Descubrimiento de América. Córdoba 1992, pp. 260-262 y 266. IDEM.: *Eucharistica Cordubensis*. Catálogo de la exposición, Córdoba 1993, pp. 75-76, 133, 170, 180.

Por esta razón, considerábamos imprescindible deslindar cada una de estas personas e intentar, en la medida de lo posible, adjudicar a cada uno de ellos las probables obras que hubieran salido de sus manos; así mismo nos parecía de gran utilidad procurar identificar cuáles de ellos habían utilizado las marcas publicadas por Ortiz Juarez en 1980. De ahí que, en primera instancia, hayamos centrado nuestra atención en los aspectos documentales.

En lo que atañe a esta labor, han sido de gran ayuda las reseñas documentales referidas a plateros, recopiladas por don José de la Torre del Cerro, y publicadas a su muerte[12]. Cotejando los datos de archivo con las obras y fechas conocidas, resultaba evidente que se trataba de diferentes personas, algunas de las cuales estaban relacionadas entre sí por vínculos familiares[13]. Así mismo, la simple constatación de la firma estampada por estos maestros en los distintos documentos notariales que hemos revisado ha venido a corroborar la existencia de varios homónimos de idéntico oficio.

De acuerdo con esto, en el estado actual de nuestra investigación podemos apuntar que entre 1540 y 1591 existieron en Córdoba seis plateros diferentes llamados DIEGO FERNÁNDEZ. Para facilitar la clasificación y catalogación de los mismos los hemos denominado de la siguiente manera:

Diego Fernández, muerto antes de 1547.

Diego Fernández Rubio I, el Mayor, muerto en 1570.

Diego Fernández Rubio II, el Joven, activo al menos hasta 1584.

Diego Fernández Rubio III, activo al menos entre 1586 y 1591.

Diego Fernández de Córdoba, platero de jaeces, documentado en 1567 y 1576.

Diego Fernández, documentado en 1548 y en 1571[14].

Buscando la mayor claridad expositiva hemos optado por acercarnos a estos artífices tomando como punto de partida sus relaciones familiares; así analizaremos en primer lugar a los miembros de la familia Fernández Rubio, luego a los de la familia Fernández y finalmente al último de los artistas do-

---

12 DE LA TORRE, J.: *Registro documental de plateros cordobeses*. Ordenación e índices: Dionisio Ortiz y Mª J. Rodríguez. Córdoba, 1983.

13 Entre los plateros españoles de esta centuria fueron frecuentes los vínculos familiares, bien por lazos de consanguinidad, bien por matrimonios. Cfr. DE ORBE, A-HEREDIA, M.C.: *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*. Pamplona, 1998, p. 38 y ss.

14 En los documentos consultados, todos aparecen de modo indistinto como Hernández o Fernández.

cumentados, de quien por el momento no consta que tuviera ningún tipo de relación familiar con los otros plateros mencionados.

LA SAGA DE LOS FERNÁNDEZ RUBIO

Diego Fernández Rubio I, o el Mayor

Hemos designado así al maestro que, en nuestra opinión, encabeza la saga, pues fue padre de dos plateros, uno de los cuales lleva su mismo nombre, y abuelo de otro, también homónimo. Creemos bastante probable que sea éste el prestigioso platero a que aluden Merino y Ortiz Juárez, pues como ahora se verá gozó en vida de una buena posición económica y tuvo un taller de gran actividad, aunque en contrapartida, no abundan las referencias relacionadas con la profesión.

Para acercarnos a su vida disponemos de un valioso documento: su testamento, a través del cual hemos podido conocer algunos importantes aspectos de ésta. Disponemos, además, de una serie de documentos de carácter familiar que, de modo indirecto, también nos han aportado referencias interesantes. En efecto, el testamento del platero ha resultado de gran utilidad para nuestro propósito. En él podemos distinguir dos bloques: uno centrado en el ámbito familiar y otro relacionado con la actividad profesional[15].

Según lo conocido hasta ahora, sabemos que Diego Fernández el Rubio fue hijo de Mateo el Rubio, y que en fecha no bien precisada se casó con Teresa de Palma y de Aliseda[16]. Como fruto de esta unión vinieron al mundo cinco hijos: Sebastián de Córdoba, Diego Fernández, Leonor Hernández (o Díaz), Francisca Díaz, y María Fernández. Los dos varones seguirán el oficio paterno y de las tres mujeres, dos se casarán con plateros, como luego se verá, de modo que de una u otra forma la familia siempre se mantuvo ligada al mundo de la platería.

---

15 AHPC. 1570, Oficio 10, Legajo 6, Alonso Pérez de Castillejo, fol. 306vº-310. Cit.: DE LA TORRE DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 43. Los otros documentos atañen al testamento de su esposa y a las cartas de dote de sus hijas.

16 Aunque en los documentos aparece indistintamente como Teresa de Palma o Teresa de Aliseda, en su testamento la citada dama consta nombrada como Teresa de Palma y Alisera. Cfr. AHPC 1576, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f. Con respecto a la fecha del matrimonio dice que “habrá tiempo de cincuenta años poco más que yo casé legítimamente...con Teresa de Alisera...”

Como suele ser habitual, después de encomendarse a Dios el platero señala a sus albaceas una serie de disposiciones que deben llevarse a cabo tras su fallecimiento: en primer lugar, como solía ser frecuente, ordena la celebración de numerosas misas, tanto en la Iglesia mayor como en el convento de la Victoria. También manda limosnas a los trinitarios para redención de cautivos.

Se reconoce cofrade de dos hermandades, de la hermandad de San Eloy, lógico al ser maestro del oficio[17], y de la de San Sebastián, que suponemos estaría establecida en el Hospital del mismo nombre.

A medias con su esposa tuvo en arrendamiento unas casas propiedad del hospital de la Encarnación de Montilla, situadas en la calle Alhóndiga; aunque no especifica si en ellas tenía la vivienda o el taller, el hecho de estar cercanas a la catedral y en la zona en que se concentraban los talleres del oficio invita a suponer que era allí donde el platero laboraba y vivía.

Es evidente que el artista mantuvo en vida un nivel de vida más bien elevado, como lo prueban las donaciones y las mejoras que dejó a sus herederos y allegados. En efecto en diferentes cláusulas Diego Fernández deja constancia de las mismas, hechas tanto a sus hijas como a sus hijos. Hay, sin embargo, una cláusula especial, en la que se hace constar de modo explícito el cariño que el maestro profesaba a su, probablemente, única nieta, Beatriz, nacida del matrimonio de su hija Francisca con el platero Gregorio Martínez, a la que tenía prohijada: "digo y declaro que Beatriz mi nieta , hija de Gregorio Martínez platero mi yerno y de Francisca Díaz, su mujer mi hija, me ha servido en mi casa donde ha estado y está y por servicios que me ha hecho y amor que le tengo le mando diez mil maravedíes..."[18].

De este matrimonio nacería además otro hijo, Ginés, también dedicado a la platería como luego se verá. Por su parte, Leonor tuvo dos hijos varones llamados Fernando Martínez y Francisco Díaz Martínez, a los cuales menciona como herederos juntamente con sus hijos[19]. Con relación a su tercera

---

17 Aunque no existe un estudio sobre el gremio de plateros en la Córdoba del XVI, hay una buena aproximación a él en VALVERDE, F.: *El colegio-congregación de plateros cordobeses (1729-1842)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Córdoba en 1998 (en prensa). Agradezco al autor el haberme permitido usar su trabajo. Para el funcionamiento del gremio de plateros véase Sanz, M.J.: *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros*. Sevilla, 1996.

18 AHPC, 1570, Oficio 10, Legajo 6, Alonso Pérez de Castillejo, Fol. 306vº-310.

19 Ibídem. La presencia de estos nietos en el testamento viene justificada por el hecho de que su madre, hija del platero, ya había muerto para entonces.

hija, María, sólo se sabe que casó con Alonso de Casas, procurador de causas[20].

Reconoce asimismo las mejoras que había asignado a sus hijas en concepto de arras, remitiendo para las cantidades entregadas a las respectivas cartas dotales, si bien hace constar que, si querían participar de la herencia, tales cantidades deberían incorporarse a la misma; en caso de renuncia, las dotes debían quedar exentas de partición.

Dos de las tres cartas dotales citadas fueron documentadas por don José de la Torre[21]; si analizamos tales documentos con cierto detenimiento, podremos comprobar que Diego Fernández asigna a cada una de ellas una importante cantidad, parte en ajuar y parte en metálico. La primera en contraer matrimonio fue su hija Leonor, que casó con un platero llamado Ginés Martínez, quien otorga el mencionado documento en 1543. En él se hace constar que el padre de la desposada entregó al novio, ciento un mil ochocientos treinta y siete maravedíes, de los cuales cincuenta mil le fueron entregados "en veinte y dos marcos y medio y dos reales y medio de plata, a dos mil y doscientos y veinte maravedíes cada marco"[22].

Años después, en 1554, cuando se casa Francisca con Gregorio Martínez, también platero, se menciona que la novia ha llevado como parte de ajuar "... doscientos ducados en treinta y un marcos y una onza de plata labrada y de marcar, que son ocho tazones, los siete dorados y uno blanco y dos saleros blancos y una copa dorada y una jarra blanca y un barril con su cadena y tres pastas de plata y una verga de plata que pesó lo dicho"[23]. Se da la curiosa circunstancia de que ambas hermanas casaron con dos hermanos dedicados al mismo oficio, luego seguido también por el hijo de Gregorio y Francisca, llamado Ginés Martínez como su tío. De este maestro conocemos que en 1583, cuando aún no había alcanzado los veinticinco años, recibió en calidad de aprendiz a Hernando Gutiérrez, pero nada sabemos en relación a obras[24].

---

20 Ibidem. También se la menciona en el testamento de su madre, cfr. AHPC, 1576, mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Leg. 11, s.f.

21 DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* pp. 20 y 27.

22 AHPC, 1543, noviembre 12, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1267, s/f. Cit.: DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 20.

23 AHPC, 1554, Abril 20, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 613, s/f. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 27.

24 AHPC, 1583, Septiembre 23, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12390, s/f.

La generosidad paterna también se puso de manifiesto en el casamiento de los hijos varones pues según el propio testimonio del testador, con motivo del acontecimiento había regalado "a sus mujeres una joya de oro a cada uno de ellos que valdría hasta treinta ducados poco más o menos"[25].

En el apartado profesional el testamento de Diego Fernández no es tan explícito como en lo familiar, pero no por ello carece de interés. En primer lugar, nos revela que entre el padre y uno de los hijos hubo también una larga relación profesional, de la que salieron obras en común y que algunas de éstas fueron terminadas por el hijo. Efectivamente, el platero señala que desde hacía una década estaba asociado con él su hijo Sebastián de Córdoba, quien había aportado para la citada sociedad noventa y siete mil maravedíes; así mismo indica que ambos habían hecho obras de plata "para la iglesia de la villa de Castro del Río y de otras partes", aunque desgraciadamente no se indica con exactitud cuáles fueron tales obras[26].

Lo anteriormente expuesto resulta de interés por partida doble, ya que además de reseñar obras de Fernández I, recoge también la actividad del hijo, y esto es, si cabe, de mayor importancia, por cuanto adelanta en más de quince años la actividad de Sebastián, de quien hasta el momento sólo se conocían trabajos fechados en 1577, en colaboración con Rodrigo de León[27].

El hecho de que el maestro se hallase bastante grave cuando se redacta el testamento significó que no pudiera firmar, de manera que no podemos, de momento, conocer cómo era su firma, lo que sin duda nos habría ayudado considerablemente en nuestro empeño. Tampoco figura su firma en las cartas de dote antes mencionadas, a pesar de hallarse presente durante la redacción de las mismas[28]. Cabe la posibilidad de que no supiese escribir, pero no ha quedado constancia expresa de ello, como sí ocurre en otras muchas ocasiones.

Hasta 1576 no volvemos a tener referencias directas de la familia de Diego Fernández Rubio el Mayor; en ese año redacta su testamento su viu-

---

25 Véase el documento citado en la nota 15.

26 Ibidem.

27 Ibidem. Una breve referencia a la labor de este artífice con Rodrigo de León en ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones*... p. 67. IDEM, *Exposición*... p. 114. Sobre ambos maestros tengo actualmente en preparación un artículo.

28 En la carta dotal de Leonor, de 1543, junto a la firma del escribano sólo aparece la de Ginés Martínez. Cfr. AHPC, 1543, noviembre 12, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1267, s/f. En la carta dotal de su hija Francisca, en el lugar de la firma dice"llevada por Diego Hernández padre de la desposada". AHPC, 1554, Abril 20, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 613, s/f.

da, Teresa de Palma y Aliseda. Este documento ha resultado asimismo de gran interés, pues nos ha permitido conocer un poco más de la trayectoria profesional y vital de sus miembros[29].

Al igual que su esposo, doña Teresa dispone que se digan por ella una serie de misas, cantadas y rezadas, tanto en la Catedral como en el convento de la Victoria, además de otras por su esposo y por sus padres; también deja similares limosnas a los hospitales, a las ermitas, a los trinitarios y a los mercedarios.

Entre las mandas particulares, de nuevo volvemos a encontrar a la joven Beatriz Martínez, la nieta, como beneficiada; en este caso la abuela le deja cosas de ajuar y de vestimenta, entre las que destacan un alquicel morisco, una frazada, dos sayas, un manto, dos faldellines y diversos tocados[30]. Asimismo doña Teresa hace dos especiales menciones en relación a sus hijos varones; señala que, en 1571 había dado a cada uno de ellos cierta cantidad de dinero en calidad de inversión, con resultado muy dispar; mientras que el dinero entregado a su hijo mayor le había proporcionado beneficios, en dineros y en especies, en el otro caso el negocio había sido ruinoso ya que, según afirma, "... el dicho Diego Fernández mi hijo me consta que perdió los dichos cien ducados con más toda su hacienda que el suso dicho tenía a la dicha sazón"; a pesar de ello la madre desiste de reclamarle la cantidad a pesar de que la citada cesión se había formalizado ante escribano[31].

En realidad lo que se estableció n 1571 fue una compañía entre los hermanos Sebastián de Córdoba y Diego Fernández Rubio, sin que en la correspondiente escritura haya constancia alguna de participación materna[32]. Para establecer la citada sociedad, que inicialmente duraría hasta el Domingo de Ramos de 1572, se fijó un capital de 400 ducados, aportado a partes iguales por ambos hermanos, quedando el control del negocio bajo la supervisión de Sebastián de Córdoba. La finalidad de esta compañía era la venta de "mercaderías, tratos y extranjerías donde entendiese que hay pro". Para evitar

---

29 AHPC, 1576, mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f. Cit: ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...* p. 71. El apellido aparece como Aliseda o como Alisera.

30 Ibidem.

31 Se trata del escribano Diego Rodríguez de Ribera, de cuya actuación profesional sólo se conserva en la actualidad un legajo, que abarca desde 1568 a 1572. A pesar de todo, la búsqueda del documento ha resultado infructuosa.

32 AHPC, 1571, mayo 8, Diego Rodríguez de Ribera, Oficio 27, Legajo 11279 P. Fol. 532-533 vº. Es la única referencia al tema que hemos hallado en el citado legajo.

futuros problemas, se estableció que hubiese un estricto control informativo y financiero, rindiendo Sebastián de Córdoba cuentas a su hermano cada seis meses.

A tenor de lo reflejado por Teresa de Palma, es probable que los cien ducados que ella había entregado a cada uno fueran para este negocio, aunque no figurase de modo expreso en el documento de constitución. No obstante, el hecho de que la madre renuncie a recuperar sus bienes resulta algo insólito, o cuando menos infrecuente; quizá la explicación a esa actitud la hallemos en la frase que la mencionada señora hace añadir al redactor del documento "porque yo he recibido del dicho Diego Fernández mi hijo otras cosas que valen más que los dichos cien ducados después de que el dicho Diego Fernandez su padre falleció y pasó de esta presente vida..."[33], dato ciertamente significativo, que abre ante nosotros nuevas perspectivas a la hora de acercarnos a estos personajes del pasado.

Tras designar a sus dos hijos varones como albaceas testamentarios, nombra herederos a los cuatro hijos que viven, y a los de su difunta hija Leonor "que están en Indias del mar océano"; no sabemos si ambos hermanos se dedicaron también al oficio de plateros o si, por el contrario, su marcha a ultramar tuvo más bien un cierto carácter de aventura. Como testigos del testamento, redactado en la casa de Sebastián de Córdoba, figuran varios plateros, entre ellos Alonso de Roa, que también había desempeñado la misma función en el caso del difunto Diego Fernández.

Como la testadora no sabía escribir el escribano solicita la intervención de uno de los testigos, como era de rigor; de nuevo aquí salta la sorpresa, pues el elegido es un platero llamado Diego Fernández de Córdoba, que con toda probabilidad, como luego veremos, no pertenecía a esta familia[34].

Diego Fernández Rubio II

Deslindar la personalidad y la producción de este artífice ha resultado una labor bastante ardua. No obstante, después de haber cotejado las firmas registradas en los protocolos notariales y las referencias familiares en ellos

---

33 AHPC, 1576, mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f.

34 Se designa a sí mismo como "platero de jaeces". La firma que aparece al pie del documento nos permite hacer esta afirmación, que más adelante razonaremos de modo más detenido. Resulta curioso que sólo aparezca la firma del hijo Sebastián.

contenidas, creemos poder hacer una aproximación a su trayectoria personal y profesional bastante fiable.

Por lo que se refiere a su vida, en el estado actual de nuestras investigaciones, podemos afirmar que abarca, al menos, desde 1560 a 1584. En efecto, la primera fecha segura corresponde a 1560; en ese año, el 22 de septiembre según propia afirmación, contrajo matrimonio con Úrsula Jiménez, hija de Gonzalo Hernández y Juana Gutiérrez[35]. Nada se dice en relación a la edad, lo que hace suponer que ya habría pasado los veinticinco años; si bien esta conjetura, demasiado genérica, no nos permite precisar la fecha de su nacimiento, podemos no obstante situarlo entre 1520, año en torno al cual se casaron sus padres, y 1535, si consideramos que ya había cumplido los 25 el año de su casamiento.

De acuerdo con las fuentes, debió ser hombre cordial, bueno y cariñoso con su familia, como ha quedado bien de manifiesto en el testamento de su madre, siendo al único a quien ella dedica frases de cariño, según se vio más arriba. Pero también persona poco práctica y escasamente previsora, proclive a perder su fortuna, a pesar de que no debieron faltarle clientes. En cuanto a su formación artística, no sabemos nada acerca de su aprendizaje del oficio, ni si se sometió al correspondiente examen, aunque es de suponer que el primero lo hiciera bajo la supervisión paterna y lo segundo, antes de 1561, fecha en la que se ha documentado hasta el momento la llegada a su taller del primer aprendiz.

Efectivamente, ese año recibe a Alonso de Quijada como aprendiz del oficio[36]; por entonces nuestro artista vivía en la collación de San Andrés. En 1573 llega a su taller un nuevo aprendiz, Alonso Casas, huérfano de catorce años, quien habría de estar en su casa durante cinco años[37].

Por lo que respecta a su actividad profesional, pueden señalarse algunos aspectos interesantes. Al contrario de lo sucedido con su hermano Sebastián, nada se dice con respecto a él en el testamento paterno, lo que

---

35 AHPC 1560, Septiembre 14. Diego Rodríguez, Oficio 23 , Legajo 12091 P, Fol. 292-294 vº. Cit.: DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* p. 33.

36 AHPC 1561, julio 16, Oficio 18, Martín López, Legajo 24, fol. 606 y vº. Cit: DE LA TORRE, J.: *Registro*...p. 34. Se da la circunstancia de que el aprendiz, de trece años, es hermano de un platero llamado Pedro de Quijada.

37 AHPC 1573, Septiembre 13, Juan Alonso Vallines, Oficio 3, legajo 460, fol. 123-124. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro...* p. 49. Como en el anterior aprendizaje, también el tutor es un platero, en este caso, Miguel de Córdoba.

hace suponer que debió trabajar siempre de modo independiente, hasta el punto de que se marcha a vivir a una collación diferente y alejada del núcleo mercantil de la ciudad. Tampoco sabemos mucho más de la asociación con su hermano, ni el tiempo que ésta duró, ni si de ella salieron obras en común; es de suponer que fue una compañía breve, puesto que Sebastián de Córdoba estuvo vinculado profesionalmente desde al menos 1577 con el artífice Rodrigo de León[38].

Por otra parte, la investigación documental ha permitido conocer la realización de varias obras por parte de este artífice; así, sabemos que en 1571 se comprometió a labrar una lámpara para un vecino de Ecija, Jerónimo de Espinosa. Según se desprende del documento, el platero había hecho una traza que fue aceptada por el cliente; la lámpara debía pesar siete marcos y medio de plata, pagándose la labra de cada marco a 23 reales, recibiendo como parte de pago cuatrocientos reales. Lo más curioso es que en su ejecución sólo emplearía cinco días, pues se compromete a entregarla "... el sábado en la noche primero que viene que se contarán diez y ocho días del presente..."[39]. Por entonces se declara ya vecino de la collación de Santa María y se denomina a sí mismo "platero de martillo".

Entre este trabajo y el siguiente documentado debió tener lugar el bache mencionado en el testamento materno, en el que el platero quedó arruinado, aunque desconocemos las causas de semejante desventura.

En 1583 se documenta una nueva obra de este maestro, una cruz para la iglesia de la villa de Santa Cruz. Según lo estipulado con el cliente, la mencionada cruz se haría de alquimia, es decir, de latón, "plateada toda con plata fina de copela muy bien hecha y en toda perfección..."[40]. Debía medir media vara y dos tercias, rematando el vástago en una manzana donde encajaría la cruz; el precio se fijó en treinta ducados y el plazo de entrega para la Navidad de ese mismo año, fecha en la que debía estar abonada toda la citada cantidad. Con respecto al diseño y decoración de la cruz, sólo se indica que ha de adornarse con dos cuadrantes ornados con figuras de bulto, luciendo uno una imagen de la Virgen y el otro un Calvario.

---

38 Véase al respecto la nota 27.

39 AHPC, 1571, agosto 13, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12373 P, fol. 145. Cit: DE LA TORRE... *Registro*...p. 46.

40 AHPC, 1583, septiembre 19, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12390 P, s/f. Es probable que se encontrara enfermo o con ciertas dificultades pues la firma estampada al final del documento es insegura y de trazos temblorosos.

Diego Fernández Rubio III

En 1980 Ortiz Juárez mencionaba a otro platero más de este nombre, cuyo examen de maestría había tenido lugar el 19 de abril de 1586. Lo considera hijo de Sebastián de Córdoba, por lo tanto nieto de Diego Hernández Rubio I o el Mayor[41]. De acuerdo con la documentación conservada, este platero, a la sazón joven, se habría hecho cargo de acabar algunos de los trabajos que su padre no había podido concluir por su fallecimiento, como por ejemplo, algunas piezas para la parroquia de Bujalance[42]. Creemos que el padre del maestro debió morir entre 1585 y 1589, ya que en ese año el platero Rodrigo de León, con quien tantas veces había trabajado Sebastián de Córdoba, faculta legalmente a Diego Fernández para cobrar lo que aún se les debía por unas andas para la Virgen de la Cabeza de Andújar[43].

Este mismo platero es en nuestra opinión, quien contrata en 1591 una lámpara para Belalcázar, que desgraciadamente no se conserva[44]. La firma estampada al final de la escritura es diferente a las demás que hemos registrado y, curiosamente es la única en que aparece consignado "Rubio" como apellido. La lámpara en cuestión debía seguir el modelo de una que poseía la iglesia del Sagrario de la Catedral, y en su decoración ajustarse a la estética del "romano".

Esta puntualización nos resulta bastante significativa dada la fecha en que se encarga la obra; es ciertamente una estética desfasada, por cuanto que en esos años plateros como Rodrigo de León se decantaban ya por líneas más puras y decoraciones de esmaltes, dejando de lado las decoraciones basadas en grutescos que habían dominado en los comedios de la centuria. Sin embargo, es probable que fuese motivado por la semejanza con el modelo, o por deseo del cliente, más que por propia iniciativa del artífice.

---

41 ORTIZ JUAREZ, D.: "El libro registro de Hermanos y actas de visita de la congregación de San Eloy". *BRAC*, nº 93, Córdoba, 1973. IDEM: *Punzones*... pp. 71-72.

42 Ortiz Juarez apunta que el fallecimiento debió ocurrir antes de 1590, pero sin dar más datos. Véase *Punzones*... p. 67 y p. 72, nota 15.

43 AHPC 1589, Abril 26, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 36, fol. Ilegible. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro*... p. 69.

44 AHPC, 1591, Febrero 8, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 22, Legajo 12409 P, Fol. 389 vº– 391 vº. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro*... p. 73.

LOS OTROS DIEGO FERNÁNDEZ

Hasta aquí hemos analizado a plateros de igual nombre que pertenecieron a una misma familia; sin embargo, la documentación ha revelado la existencia de otros plateros con idéntico nombre pero que, según los datos de que hasta hoy disponemos, no guardan relación de tipo familiar con los ya citados. Se trata, no obstante, de otra serie de artífices que también mantienen vínculos familiares entre sí.

El primer Diego Fernández

Es este el primer platero de este nombre en lo que a cronología se refiere, pero es también el más oscuro de todos. Nada se dice de él en la ya citada recopilación documental reunida por De la Torre y publicado por Ortiz, ni tampoco lo menciona de modo expreso Merino Castejón; cabe en lo posible que fuera éste y no Fernández Rubio I en que firma la petición de los plateros de 1523, pero este es un dato que de momento no podemos confirmar.

La única referencia que actualmente tenemos sobre este artífice es de carácter indirecto, pues se trata del testamento otorgado por su viuda en junio de 1547[45]. En efecto, se nombra viuda del platero Diego Fernández y vecina de la collación de Santa María, en cuya iglesia tenían sepultura. Como herederos nombra a sus hijos Juan Fernández, Martín Alonso, Fernando de Córdoba, Luis de Córdoba, Leonor Gómez, Isabel Gómez, que estaba a su vez casada con el platero Fernando de Córdoba, y eran padres de Marina de la Cruz y de María Fernández.

Cinco años más tarde, en 1552, el platero Diego Ramírez otorga carta dotal a su esposa María Fernández “hija legítima de Diego Hernández platero difunto y de María Hernández su mujer legítima que estais presente...”[46].

Consideramos bastante probable que este platero difunto y su esposa María fueran los abuelos del platero de jaeces Diego Fernández que analizaremos seguidamente. Al tratarse de referencias documentales indirectas, no

45 AHPC, 1547, Junio 5, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1270, fol. 163-164. Cit: DE LA TORRE, J.: *Registro*... p. 22.

46 AHPC, 1552, Julio 30, Alonso Rodríguez de la Cruz, Oficio 9, Legajo 3, Fol. 196 y vº. Cit: DE LA TORRE, J.: *Registro*... p. 26.

sabemos, de momento, si el maestro sabía firmar ni cómo eran los trazos de ésta.

Diego Fernández

Acerca de este artífice son también muy escasos los datos que poseemos. La primera referencia corresponde al año 1548 cuando se asocia con Juan de Sevilla para hacer a medias "un jaez de plata y oro los esmaltes de obra del romano, que se entiende petral y encaladas y espuelas y cabezadas y estriberas"; a cada uno de los maestros le correspondía la mitad de la obra, tanto de materiales como de mano de obra, por lo que una vez acabado debía valorarse para ver que era igual en todo; se estipuló además que "el dicho jaez se ha de vender aquí en Córdoba como en Sevilla o en otras partes y el precio que por el dicho jaez se diere se parta entre ellos por iguales"; también acordaron no hacer ningún nuevo jaez hasta no haber vendido éste[47].

Es, como puede verse, una nueva muestra de la existencia de una faceta poco conocida de la platería cordobesa, la de la realización de objetos suntuarios, que sin duda debieron gozar de importante demanda por la demostrada calidad de sus talleres. Resulta, no obstante, algo natural si tenemos en cuenta la importancia que tuvieron los caballos en esta ciudad, hasta el punto de convertirse en su símbolo[48]. Por otra parte, hay que reseñar que se trata de un género escasamente presente en otros núcleos de platería del país, lo cual justifica aún más la demanda por parte de la nobleza. Son piezas en las que también se busca la "moda", puesto que se menciona de modo expreso el tipo de labra que ha de hacerse en el conjunto que, a todas luces debió ser de gran belleza. Además de jaeces, se fabricaban sillas de montar, sobre todo de la modalidad de jineta, muy apreciada entre el estamento noble[49].

---

47 AHPC, 1548, junio 5, Juan Damas, Oficio 7, legajo 1271, Fol. 287-288. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro*... p. 23.

48 Recuérdese que en 1569 se instituyeron en la Ciudad las Caballerizas Reales y dos siglos más tarde, cuando Tiépolo decora el Salón del Trono del Palacio Real, se vale de la imagen de unos briosos caballos para simbolizar a Córdoba.

49 Este tipo de silla tenía como peculiaridad que los estribos eran más cortos y las piernas debían ir muy pegadas al animal. A esa especialidad se dedicaba el platero Pedro de Roa, que vivía en la collación de San Miguel en 1591. Cfr. AHPC 1591, Rodrigo de Molina, Oficio 30, Legajo 93, fol. 62 vº. Agradezco la referencia documental al Dr. Enrique Soria.

La segunda noticia que tenemos de este artífice es de índole familiar; se trata de la carta dotal hecha a favor de su esposa Inés Alonso, hija de Pedro Fernández de las Libras difunto y de Ana González. El documento se otorgó ante el correspondiente escribano en mayo de 1571[50]. En éste el platero se dice hijo de Fernando de Córdoba, del que no se menciona profesión. Con respecto a quien pudiera haber sido éste, pueden apuntarse dos hipótesis: que sea el mismo que se menciona en 1547 como hijo de María Fernández y del platero difunto Diego Fernández, o bien que se trate del platero de igual nombre casado con Isabel Gómez, igualmente hija del difunto Diego Fernández. De modo que, por uno u otro lado, el platero que nos ocupa sería su nieto. Hay constancia de un platero llamado Fernando de Córdoba pero su cronología nos parece bastante temprana para poder identificarlo con el aquí mencionado[51].

Diego Fernández de Córdoba

Son bastante escasos los datos de que disponemos actualmente en relación con este platero. Las referencias documentales se circunscriben a los años 1567 y 1576, si bien en ambos casos resultan bastante interesantes. En efecto en ellos se nos dice que el maestro realizaba jaeces, lo que de alguna manera confirma la demanda de platería profana y que la labra de los talleres cordobeses gozaba de estima en todo el reino.

En la primera fecha de que hacemos mención, el platero se presenta ante el escribano en tres días sucesivos para dar poder a otras personas con el fin de que cobren en su nombre algunas cantidades que se le adeudaban. Así, en 28 de julio de 1567 da poder a don Pedro Fernández de Córdoba para que cobre 660 ducados que le debe el duque de Osuna “...del precio de dos jaeces de plata, uno carmesí y el otro negro...”[52]. Un día después, vuelve a darle poder, en esta ocasión para el cobro de otro jaez, valorado en trescientos ducados, adeudados por “don Fernando de Rojas, mayordomo de su alte-

---

50 AHPC. 1571, mayo 16, Gonzalo Fernández de Córdoba, Oficio 37, Legajo 9046 P Fol. 671-673 vº. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro*... pp. 45-46.

51 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones*... p. 68.

52 AHPC, 1567, Julio 28, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1297, Fol. 116 y vº. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro*... p. 39.

za el príncipe nuestro señor”[53]. Finalmente, hará un nuevo poder a favor de Jaime de Buenavida, vecino de Murcia, para que en su nombre cobre “...de García de Ribas, vecino de Murcia, arrendador de las encomiendas de Valderricote que posee el muy ilustrísimo señor don Francisco Exporique”[54].

La segunda referencia a este platero resulta aún más curiosa, pues la encontramos en el testamento de Teresa de Palma y Aliseda, viuda de Diego Fernández Rubio el Mayor. Como la testadora no sabe firmar, se elige a un testigo para que lo haga en su nombre, siendo el designado, precisamente, Diego Fernández de Córdoba, “platero de jaeces”[55]. Podría pensarse que se trata del hijo del matrimonio, mencionado por la madre según se ha visto, pero las firmas no coinciden, ni se alude a ningún grado de parentesco.

Tampoco podemos precisar si tuvo alguna relación con los dos plateros antes mencionados, si bien el hecho de llamarse Fernández de Córdoba y la probable especialización en el trabajo de jaeces podrían sugerir alguna relación familiar; pero en ninguno de los documentos hemos detectado la más mínima alusión a cuestiones de esta índole.

La marca de autor

En 1980 publicó Ortiz Juárez el punzón de Diego Fernández, considerando al respecto tres variantes: la primera, con forma cuadrada y remate en medio punto, con las sílabas DIE con círculo sobre la i y debajo FERN con la n invertida, separadas ambas sílabas por una línea horizontal.

La segunda variante, mal conservada, presenta la sílaba DIE en letras mayúsculas con círculo sobre la i y debajo FRDS, muy frustras la f y la s.

La tercera marca, aún en peor estado de conservación, presenta las letras en minúscula, con la sílaba “die” arriba y abajo muy frustas, casi ilegibles, “fern”. Tanto esta como la anterior presentan según el citado autor, caracteres góticos.

Basándose en la forma de los punzones, Ortiz Juárez agrupó asimismo las obras conservadas en tres bloques: en el primero se incluyen una naveta de San Pedro de Córdoba, una crismera de San Bartolomé de Espejo, el cáliz

---

53 AHPC, 1567, Julio 29, Juan Damas, Oficio 7, Legajo 1297, fol. 128 y vº. Cit.: Cit: DE LA TORRE, J.: *Registro*...pg. 39-40. No queda claro si el jaez era para el príncipe o para el mayordomo.

54 AHPC, 1567, Julio 28, Juan Damas, Oficio 7, legajo 1297, Fol. 116 vº-117 vº.

55 AHPC, 1576, Mayo 16, Andrés Sánchez Espejo, Oficio 13, Legajo 11, s/f.

gótico de Palma del Río, y la custodia de farol de Aguilar. El segundo de los punzones aparece en la cruz de Espejo en la cruz relicario de Montemayor y en el relicario eucarístico de Cañete de las Torres.

La tercera variante la detecta en piezas como el relicario de San Acisclo y Santa Victoria de la Catedral, en el cáliz gótico de Baena, y en el píxide de Zuheros. Hay que decir, no obstante que en ningún momento Ortiz Juárez realiza estudio estilístico de estas obras ni las compara entre sí; sólo en las tres correspondientes a la segunda variante, deja constancia de que "las tres piezas llevan el escudo del obispo don Diego de Alava y Esquivel, que ocupó la silla cordobesa de 1559 a 1562".

Además de las obras reseñadas, Ortiz incluye también en la nómina de Fernández la labra de una cruz parroquial para San Nicolás de la Villa de Córdoba, pero sin incluirla en ninguna de las tres variantes de las marcas por él consideradas[56].

Es evidente que de todo lo anteriormente expuesto se desprenden una serie de interrogantes cuya posible resolución excede con mucho los límites de lo que se nos había pedido para este trabajo. No obstante no renunciamos a intentar desentrañarlo en la medida de nuestras posibilidades[57], al tiempo que esperamos haber contribuido a un mejor conocimiento de los plateros cordobeses del Quinientos.

---

56 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...* p. 71. Aunque se menciona el contrato ante escribano público, desgraciadamente no lo hemos hallado en la referencia indicada, lo cual impide que podamos hacer un análisis más exhaustivo de la citada pieza. Por su parte, Sequeiros Pumar la considera anónima. Cfr. SEQUEIROS, C.: *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba, 1987, pp. 166-167.

57 Partiendo de lo aquí acotado, en un próximo trabajo nos proponemos analizar las obras conservadas desde el plano estilístico, con objeto de poder deslindar sus posibles autores, de modo que se pueda establecer un criterio más riguroso a la hora de identificar las marcas.

ARTE, CONTRARREFORMA Y DEVOCIÓN: EL CULTO A LAS RELIQUIAS EN ALCALÁ DE HENARES Y SUS REPERCUSIONES ARTÍSTICAS

Mª del Carmen Heredia Moreno
Universidad de Alcalá

El concilio de Trento definió la doctrina de la Eucaristía y subrayó la presencia real de Cristo en las especies consagradas, en virtud de la transubstanciación, en las sesiones XIII y XXII celebradas en octubre de 1551 y en la primavera de 1562, respectivamente. De igual forma se pronunció a favor de la veneración de las reliquias y de las imágenes de los santos en el decreto promulgado en la sesión XXV que tuvo lugar los días tres y cuatro de diciembre de 1563[1] . Estas disposiciones, de claro carácter antiluterano, constituyen la defensa de todo aquello que rechazaba el Protestantismo y tuvieron inmediatas respuestas en el seno de la Iglesia Católica. En la práctica, el espíritu de Trento y de la Contrarreforma se tradujo en una fuerte reactivación del culto a la Eucaristía y a las reliquias, con el consiguiente

1 Publicado en *Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini,* Roma, 1564, pp. CCI a CCIIII. Citados por C. von der OSTEN SACKEN: *El Escorial. Estudio iconológico,* Bilbao, 1984, pp. 52 y ss. y 40 y ss. El texto está recogido parcialmente en J. GARRIGA: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa,* Barcelona, 1983, pp. 346-347.

esplendor de la liturgia, fenómenos paralelos, en muchos casos, a la ejecución de importantes conjuntos artísticos, plata labrada inclusive.

Un ejemplo muy expresivo al respecto es el monasterio de El Escorial, fundado por voluntad de Felipe II y construido entre 1563 y 1584 por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera[2]. Los objetivos de la empresa y los avatares de la construcción los conocemos gracias a la Carta de Fundación y a la descripción de fr. José de Sigüenza[3], pero a sus variadas funciones y a su compleja tipología como casa real, panteón de la dinastía, hospital, biblioteca, monasterio y seminario para formación de sacerdotes, hay que añadir también su carácter de "lugar de protección y defensa de los contenidos de la fe y de las formas de culto católicos atacados por el protestantismo"[4]. En este sentido hay que entender las siete mil quinientas reliquias, en su mayoría procedentes de los países protestantes de Europa, que el monarca distribuyó en los dos grandes retablos situados en las cabeceras de las naves laterales de la iglesia, en el interior de suntuosos relicarios labrados por Juan de Arfe y por otros maestros. Aquí se custodió también durante muchos años la "Sagrada Forma" de Gorkum, tras su rescate de los calvinistas y entrega a Felipe II en 1572 a través del embajador de Rodolfo II de Praga[5]. A finales del siglo XVII, su culto brilló con luz propia cuando Carlos II le consagró el altar de la sacristía, obra de José del Olmo, para el que Claudio Coello pintó en el año 1685 el célebre lienzo que todavía se conserva en el monasterio[6].

A esta misma mentalidad contrarreformista y postridentina responden el auge de la fiesta del Corpus Christi, los festejos que las ciudades españolas celebraban en honor de sus santos patronos, los esfuerzos que se hicieron para recuperar sus restos, dispersos en muchos casos a consecuencia de la

---

2 Un documentado estudio sobre su construcción en G. KUBLER. *La obra del Escorial*, Madrid, 1985.

3 La *Carta de fundación* la recoge parcialmente C. von der OSTEN SACKEN: *El Escorial...*, pp. 15-17. La descripción en Fr. José de SIGÜENZA: *Historia de la orden de san Jerónimo, libro tercero y cuarto: La Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Las partes del edificio del Monasterio de San Lorenzo,* Madrid, 1986 (edición de Turner).

4 C. von der SACKEN: *El Escorial…*, p. 27.

5 C. von der SACKEN: *El Escorial…*, pp. 40-42 y 64.

6 Para J. BROWN: *LA Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, 1990, p. 300, la pintura se hizo para documentar el acto de desagravio a la Eucaristía tras la profanación del monasterio por la corte de Carlos II en el año 1677. En cambio, C. von der SACKEN: *El Escorial…*, p. 64, considera que el monarca encargó la pintura para celebrar la liberación de Viena de los turcos en el año 1684.

invasión musulmana, o las suntuosas custodias y urnas de plata que se labraron desde la segunda mitad del siglo XVI en adelante. Como ejemplos extremos de estos fenómenos citamos las custodias de Juan de Arfe para Valladolid, Ávila o Sevilla, las urnas de San Eugenio y de Santa Leocadia de Toledo que labró el platero Francisco Merino en 1569 y entre 1590-1593, a partir de sendas trazas de los Vergara[7] o la que la catedral hispalense mandó labrar a Juan Laureano de Pina entre 1671 y 1719 según diseño de Francisco de Herrera el Joven para guardar los restos de Fernando III el Santo[8], cuya canonización en 1671 fue motivo también de espectaculares fiestas descritas por Torre Farfán[9].

Tampoco Alcalá de Henares quedó al margen de esta mentalidad y una serie de acontecimientos concretos motivaron que tales devociones contrarreformistas adquiriesen particular impulso, hasta el punto de que algunas iglesias complutenses, como la Magistral o las del convento franciscano de San Diego y de la Compañía de Jesús, se convirtieran en destacados centros de culto a las reliquias y a la Eucarístia, cuya importancia trascendió ampliamente los límites locales. El primero de estos sucesos fue la recuperación de los restos de los Santos Niños Justo y Pastor, patronos de Alcalá, en el año 1568. El segundo, la canonización de San Diego en 1588 promovida por Felipe II. Por último, la entrega de veinticuatro Formas consagradas, procedentes de un robo sacrílego, a un miembro de la Compañía de Jesús en el año 1597. Todos estos hechos tuvieron importantes consecuencias devocionales y artísticas, muy notables en el campo de la platería. Del desarrollo del culto a las reliquias derivaron, por una parte, muchas fiestas públicas alcalaínas a lo largo de la Edad Moderna con sus ingredientes habituales de decorados efímeros, cortejos y procesiones[10]. Pero el auge progresivo de estos cultos

---

7 S. ALCOLEA: *Artes Decorativas en la España Cristiana,* Madrid, 1975, pp. 198 y 201. La urna antigua de Santa Leocadia la regaló la catedral de Toledo a la Magistral de Alcalá de Henares para albergar los restos de los Santos Niños Justo y Pastor, que se mantuvieron allí hasta el año 1702. Se recoge esta noticia en *Annales complutenses,*edición de Carlos Sáez, Alcalá de Henares, 1990, p. 621.

8 Mª J. SANZ SERRANO: *Juan Laureano de Pina,* Sevilla, 1981, pp. 71 y ss.

9 F. de la TORRE FARFÁN: *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nveuo cvlto deel Rey S. Fernando…Sevilla…1671* (Hay edición facsímil con introducción de A.BONET CORREA, Sevilla, 1984).

10 Sobre el culto a las reliquias en Alcalá y sobre las fiestas que generaron puede consultarse A. de MORALES: *La vida, el martyrio, la inuencion, las grandezas y las translaciones delos gloriosos niños Martyres san Justo y Pastor. Y el solemne triumpho con que fueron recebidas sus santas Reliquias en Alcala de Henares en su postrera translacion,* Alcalá de Henares, Andrés de

impulsó también la construcción de capillas o la creación de conjuntos pictóricos, escultóricos o de platería, subvencionados o donados por personajes del alto clero o de la nobleza o por simples devotos. Además, en muchos casos estas obras fueron encargadas a artistas de primera fila relacionados con la Corte o con el Arzobispado de Toledo. Y gracias a ellos el patrimonio artístico de Alcalá siguió aumentando hasta bien entrado el siglo XVIII, manteniendo un nivel de calidad muy por encima de las posibilidades de los maestros locales contemporáneos[11].

1. LOS MÁRTIRES DE ALCALÁ

Según diversas fuentes, los Santos Justo y Pastor fueron martirizados en tiempos del emperador Diocleciano en los alrededores de la antigua Compluto, en donde hoy se alza la iglesia Magistral. Desde finales del siglo IV San Asturio promovió su culto en torno a sus restos conservados en una pequeña capilla que, a manera de "cella memoriae" se erigió en el lugar del martirio. El culto a los Santos Niños recibió nuevo impulso durante la época

---

Angulo, 1568. También en los *Annales…*, pp. 270 (443), 561-582 (1044-1088), 612 y 620 (1180). A. CÁMARA MUÑOZ: "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento", *Madrid en el Renacimiento,* Madrid, 1986, pp. 87-93. I. ALASTRUÉ CAMPO: *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675),* Alcalá de Henares, 1990, pp. 117-167, 171-209 y 204-209. A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1990, pp. 37-77, 292, 300-301 y 698-702 (Apéndice XXXI). R. GONZÁLEZ NAVARRO: "Felipe II y el patronazgo de la capilla de San Diego en el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares", *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares,* Alcalá de Henares, 1990, pp. 359-372. F. A. UZTARROZ: *Monumento de los santos martyres Iusto i Pastor,* Huesca, 1644, dedicado a Juan Orencio de Lastanosa, canónigo de la catedral de Huesca y hermano del célebre erudito y coleccionista oscense Vincencio Juan de Lastanosa. Está recogido en el catálogo de la exposición *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa*, Huesca, 1994, p. 363. J. C. CANALDA CÁMARA: "El culto a los santos Justo y Pastor", *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, 1999, pp. 45-54. M. C. HEREDIA MORENO: "Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V", *Fiestas, ceremonias y ceremoniales: pueblo y corte. España en el siglo XVIII*, Congreso Internacional, Málaga, 1997. Publicado en *La España festejante*. Málaga, 2000, pp. 443-464.

11 C. ROMÁN PASTOR: *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, 1994, pp. 61-67. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Capilla de San Diego en el convento franciscano de Alcalá de Henares", *Zurbarán,* Madrid, 1988, pp. 327-331. P.L. BALLESTEROS TORRES: *Alcalá de Henares vista por los viajeros extranjeros (Siglos XVI-XIX),* Alcalá de Henares, 1989, p. 52. M.C. HEREDIA MORENO: "La colección de platería de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares", *La Catedral Magistral*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 148-153.

visigoda a lo largo del siglo VII, expandiéndose entonces por amplias zonas de la Península. En el año 732, para evitar la profanación de los restos de los mártires por parte de los musulmanes, los mozárabes se llevaron las reliquias hacia el norte y San Urbicio las custodió en el valle de Nocito, en la actual provincia de Huesca, donde permanecieron hasta el año 1568[12]. En esta fecha, recién concluido el Concilio de Trento y en pleno auge del fervor contrarreformista, la Magistral consiguió recuperarlas tras laboriosas gestiones ante Felipe II y ante el pontífice Pío V.

Desde el punto de vista artístico, la llegada de las reliquias desde San Pedro el Viejo de Huesca tuvo repercusión en el ámbito del arte efímero en las fiestas de recibimiento en Alcalá a través de cuatro arcos de triunfo prolijamente ilustrados con escenas de la vida de los mártires entremezcladas con personajes y símbolos de la villa, de la monarquía y del arzobispado de Toledo[13]. Pero en un plano más duradero motivó, por ejemplo, la remodelación de la antigua cripta de los Santos Niños situada bajo el presbiterio de la iglesia Magistral, donde se custodiaban la piedra martirial y el sepulcro de jaspe rojo hecho por Asturio. Las obras, que fueron costeadas por los fieles y concluyeron en 1594[14], transformaron el espacio antiguo que se cubrió ahora por bóveda de piedra con temas geométricos y sus dos accesos, en forma de portadas clasicistas, se coronaron por relieves con sendas escenas del juicio y del martirio de los santos. Acto seguido, la catedral de Toledo regaló su vieja urna de plata de Santa Leocadia para guardar los cuerpos de los mártires, tras sustituirla por la nueva que acababa de labrar el platero Francisco Merino.

---

12 La fuente fundamental sobre el martirio y el culto a los Santos Niños es la relación de A. de MORALES: *La vida, el martyrio, la inuencion, las grandezas y las translaciones delos gloriosos niños Martyres san Justo y Pastor. Y el solemne triumpho con que fueron recebidas sus santas Reliquias en Alcala de Henares en su postrera translacion*, Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1568. También en los *Annales Complutenses*, edición de Carlos Sáez, Alcalá de Henares 1990, pp. 561-582 (1044-1088). Estudios recientes sobre el culto a los SS. NN. y su expansión en A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1990, pp. 37-77 y J. C. CANALDA CÁMARA: “El culto a los santos Justo y Pastor”, *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 45-54.

13 Las fiestas fueron comentadas desde el punto de vista artístico a partir de la relación de A. de Morales por A. CÁMARA MUÑOZ: “El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento”, *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1986, pp. 87-93 y por I. ALASTRUÉ CAMPO: *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Alcalá de Henares, 1990, pp. 117-167.

14 *Annales Complutenses…*, p. 270 (443) y 620 (1180) y A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y A.MARCHAMALO MAIN: *La iglesia …*, p. 292.

Las donaciones para el culto de los Santos Niños habían comenzado ya a raíz de la llegada de sus restos a la villa, cuando la cofradía titular sufragó una primera urna que se guardó en el interior de esta otra de Santa Leocadia, o cuando en el año 1568 el gremio de zapateros y curtidores regaló una lámpara de plata para que ardiese en el centro de la capilla. Otra lámpara también de plata ofreció a los Santos Niños la marquesa de Mondéjar en 1588 y una tercera regaló en 1616 don Juan Hurtado de Mendoza, "marqués de San Germán y la Inojosa labrada en óvalo a la italiana..". Muchos otros presentes fueron engrosando y enriqueciendo el tesoro y el culto de los Mártires a lo largo de la Edad Moderna, pero la mayoría de ellos desaparecieron en la francesada o en la guerra civil de 1936. Entre los más llamativos figura en primer lugar una Santa Espina de la corona de Cristo que trajo de Roma Felipe II y que legó el arzobispo Garcia de Loaisa en 1599. Esta reliquia se guardó en un espléndido cofrecillo de marfil, guarnecido de plata y con la cerradura y llave hechas con el oro que trajo de las Indias el licenciado alcalaino don Manuel de Madrid y Luna, oidor de México. Su valor ascendía a dos mil ducados y todavía se conserva. Es obra flamenca italianizante de la segunda mitad del siglo XVI, que recuerda el modo de hacer de Jacob Cornelisz Cobaert, y su decoración, de carácter simbólico, reproduce alegorías de los cinco sentidos a partir de grabados de Frans Floris, Cornelis Floris oVredeman de Vries[15].

Muy espectacular es también el juego de cáliz con su patena y vinajeras, de plata dorada guarnecida de rubíes y con marcas del marcador madrileño Juan de Orea (Lám. I, fig. 1), que entregó el capellán mayor don Tomás Aispuru en 1695, así como el rico frontal de plata, obra barroca de finales del siglo XVII, de posible origen mexicano, enriquecido en el tercer cuarto del XVIII con una escena del martirio de los Santos Niños. Esta pieza todavía preside el altar de la cripta (Lám. I, fig. 2). En cambio ha desaparecido el juego de cruz y candeleros que envió en el 1682 desde el virreinato del Perú el obispo de Cuzco don Manuel de Mollinedo, antiguo estudiante de la Universidad Complutense, el cuadro del Ecce Homo y las bujías, candeleros y ramilletes de plata donadas en 1662 por el racionero y apuntador de la Magistral don Antonio de Villalobos Ibarra, así como la cajonería costeada por el canónigo de la Magistral don Pedro Lozano en 1754 o las cornucopias y

---

15 Ha sido estudiado recientemente por M. ESTELLA: "Escultura y objetos de marfil, nácar y concha ", *La Catedral Magistral*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 158-165.

LÁMINA I



Figura 1. *Juego de vinajeras.*



Figura 2. *Cripta de los Santos Niños. Frontal de altar y urna.*

arañas de plata, obsequio del cardenal infante don Luis de Borbón en 1756, entre otros muchos presentes de interés artístico[16].

Pero la prueba más expresiva del florecimiento del culto a los Santos Niños fue el solemne traslado de sus restos en el año 1702 a la nueva y suntuosa urna de plata hecha a expensas de la devoción de los "..Patronos tutelares y vecinos de la ciudad…"[17]. Esta espléndida pieza fue labrada en el entorno de la corte madrileña de Carlos II siguiendo el modelo del arca del Jueves Santo que el platero genovés Juan Bautista Rizi había realizado para la capilla del Alcázar de Madrid según diseño de Sebastián Herrera Barnuevo. La de los Santos Niños lleva la inscripción "DAMIAN ZVRENO FECIT ANO DE 1702" y la marca de corte junto a la del marcador de corte AS/MT/VALLEGO, todo lo cual confirma su cronología y su taller de origen. Se trata de una pieza de gran calidad, con planta ochavada, cubierta por rico repujado vegetal y un gran medallón con la escena del martirio de los Santos Niños en un relieve de acusado barroquismo acorde con los gustos de comienzos del XVIII (Lám. II, fig. 1). La arqueta se guarda todavía sobre el altar de la cripta, recubierto éste por el frontal de plata que antes comentamos, pero su primitivo remate "… con una corona dorada sobre serafines y a los lados dos hechuras de los Santos Mártires, de plata maciza, con sus castillos y palmas doradas", desapareció en el año 1936. La incorporación de otras muchas reliquias y relicarios de diferentes fechas en sendas vitrinas de la cripta la convirtió en una auténtica "capilla relicario" o "relicario múltiple", carácter que todavía conserva. A título de ejemplo citamos varias piezas de astil del siglo XVII que culminan en pequeños retablos o en fanales piramidales de tipo herreriano, como los múltiples de san Blas o san Nicasio, que forman pareja, los de san Teodoro, o santa Teresa, o el de s. Félix "el complutense" que es una obra madrileña de mediados del siglo XVIII, entre otros (Lám. II, fig. 2).

2. EL CULTO A SAN DIEGO DE ALCALÁ

El origen del culto a san Diego se remonta al año 1463, fecha de su muerte en el convento franciscano de Santa María de Jesús de Alcalá de

---

16 M.C. HEREDIA MORENO: "La colección de platería de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares", *La Catedral Magistral*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 148-153.

17 El acta del traslado está recogida por A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: *La Iglesia…*, Apéndice nº XXXI, pp. 698-702.

LÁMINA II

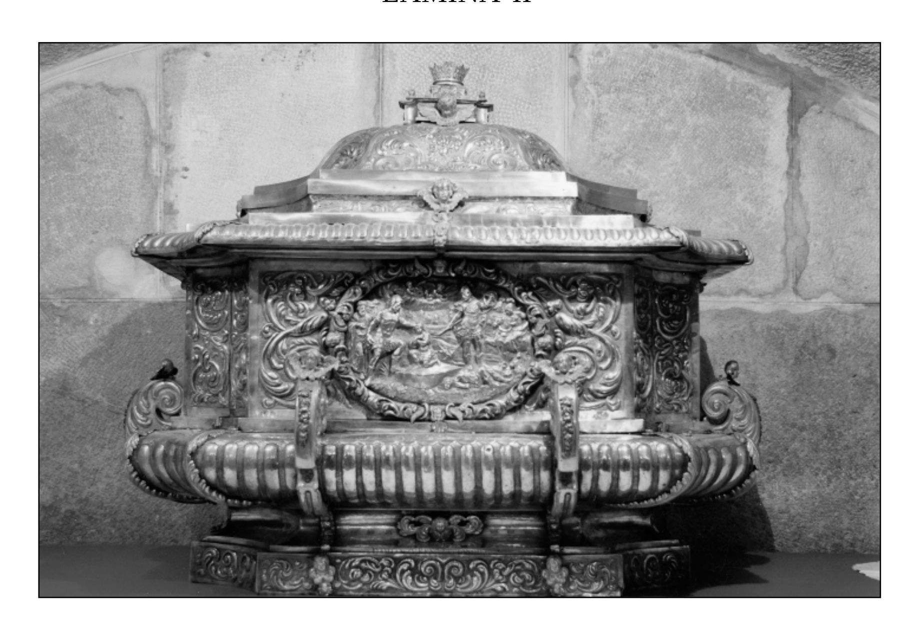


Figura 1. *Urna de los Santos Niños.*



Figura 2. *Grupo de relicarios.*

Henares donde residió a partir de 1456, y fue promovido por los monarcas de Castilla a raíz de las curaciones del rey Enrique IV y de la de su hija Juana logradas por su intervención milagrosa. En agradecimiento, el monarca transformó su celda en capilla y regaló una urna de plata para guardar sus restos. Pero fue Felipe II el que impulsó y obtuvo su canonización en agradecimiento por haber curado a su hijo el príncipe Carlos de las heridas sufridas al caer por las escaleras del palacio arzobispal de Alcalá en el año 1562[18]. El largo proceso tuvo lugar entre 1563 y 1588 durante los pontificados de Pío IV, Pío V, Gregorio XIII y Sixto V, culminando en la ceremonia del 2 de julio de 1588 en la basílica de San Pedro de Roma. Para las fiestas oficiales que se celebraron en Alcalá al año siguiente, el pontífice regaló el estandarte y la mesa de altar de la canonización con la condición de que sólo celebrasen en ella arzobispos, obispos, abades mitrados, prelados franciscanos y el prior de San Lorenzo de El Escorial. Tras la exclaustración de los franciscanos en el año 1835 y tras una serie de vicisitudes, la mesa fue instalada en el presbiterio de la iglesia Magistral y hoy se conserva en el altar mayor de la catedral complutense[19].

Pero el culto a San Diego se había iniciado a raíz de su fallecimiento y, como hemos visto, su repercusión artística fue inmediata a través de las propias donaciones reales. Este patronazgo regio se incrementó en tiempos de los Austrias, lo que determinó la relevancia de las fiestas celebradas en honor del santo o la categoría de las obras de arte erigidas o fabricadas para el engrandecimiento de su culto, junto al hecho de estar el convento de Santa María de Jesús muy próximo al Colegio Mayor de San Ildefonso y los franciscanos muy vinculados a la Universidad Complutense[20].

---

18 Bibliografía sobre la vida y canonización de San Diego en I. ALASTRUÉ CAMPO: *Alcalá de Henares…*, pp.204-209. A esta relación puede añadirse la obra de Juan Francisco Andrés de UZTARROZ: *Monumento de los santos martyres Iusto i Pastor,* Huesca, 1644, dedicado a Juan Orencio de Lastanosa, canónigo de la catedral de Huesca y hermano del célebre erudito y coleccionista oscense Vincencio Juan de Lastanosa. Está recogido en el catálogo de la exposición *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa,* Huesca, 1994, p. 363.

19 *Annales…*, p. 612, A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN: *La Iglesia Magistral…*, pp. 300-301.

20 Sobre el patronazgo regio sobre la capilla de San Diego consúltese R. GONZÁLEZ NAVARRO: “Felipe II y el patronazgo de la capilla de San Diego en el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares”, *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares,* Alcalá de Henares, 1990, pp. 359-372. Un amplio comentario de las fiestas en I. ALASTRUÉ CAMPO: Alcalá *de Henares…*, pp. 171-209.

Además, la especial vinculación de la monarquía con San Diego de Alcalá propició frecuentes viajes desde Alcalá a Madrid o viceversa, tanto de los propios monarcas como del cuerpo incorrupto del santo, para venerar sus reliquias. Y algunos de estos desplazamientos alcanzaron dimensiones urbanas y festivas. Una simple Misa de acción de gracias con asistencia de los reyes en la capilla del convento alcalaino constituía un pretexto para que la Universidad organizase lucidos recibimientos y justas poéticas en honor del santo y de los monarcas. Así sucedió con motivo de la visita que realizaron Felipe III y Margarita de Austria para venerar el cuerpo de San Diego en agradecimiento por la curación de la reina, que el Colegio de San Ildefonso celebró con un certamen poético cuyos jeroglíficos y poesías ganadores se entregaron al monarca[21].

Pero en muchos otros casos el rey se limitaba a reclamar la presencia de las reliquias en la Corte y ello daba lugar también a solemnes despedidas y recibimientos del cuerpo de San Diego en los que el cabildo municipal, las comunidades religiosas, cofradías e iglesia, organizaban vistosos cortejos encabezados por las mazas de plata del ayuntamiento y por las cruces parroquiales, que se desplazaban en carruajes o a caballo hasta los límites del término municipal en el río Torote. Estos viajes fueron frecuentes a lo largo del siglo XVII, sobre todo durante las últimas enfermedades de Felipe IV y de Carlos II, pero continuaron realizándose durante el reinado de Felipe V, cuando el monarca se encontraba enfermo, con el mismo protocolo que en la época de los Austrias[22].

Sin embargo, el culto a San Diego alcanzó su punto álgido durante la época de Felipe IV. Entre 1640 y 1659 se procedió a la reconstrucción de su antigua capilla por mano de artistas madrileños y a la dotación de su ajuar litúrgico con pinturas de Alonso Cano y de Francisco de Zurbarán, retablo de Sebastián de Benavente con traza de Cano y transparente que pintó Antonio van Pere[23]. Desde el punto de vista de la platería, la pieza más destacada

---

21 I. ALASTRUÉ CAMPO: *Alcalá de Henares…*, pp. 213-230.

22 M.C. HEREDIA MORENO: “Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V”, *Fiestas, ceremonias y ceremoniales: pueblo y corte. España en el siglo XVIII,* Congreso Internacional, Málaga y Marbella, 1997. Publicado en *La España festejante,* Málaga, pp. 4543-464.

23 Sobre la historia de la reconstrucción consúltese C. ROMÁN PASTOR: *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, 1994, pp. 61-67 y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Capilla de San Diego en el convento franciscano de Alcalá de Henares”, *Zurbarán,* Madrid, 1988, pp. 327-331.

fue la nueva urna de plata para guardar los restos del santo, que labró el platero real Rafael González Sobera (Lám. III, figs. 1, 2)[24] y que se custodió en otra urna de mármol encargada a Vicente Semería y Juan Sombigo. Además, la capilla se alumbraba con “cuatro grandísimas lámparas de plata …”, según el testimonio de Cosme III de Médicis que la visitó en el año 1668[25]. Había también muchas reliquias, cuadritos devocionales con miniaturas y otros “pueriles adornos” que no gustaron al ilustre visitante. La capilla se renovó en 1787 a expensas de Carlos III, tras el informe previo de Francisco Sabatini y, finalmente, en el año 1859, tras la Desamortización, fue demolida junto con el resto del convento para construir el Cuartel de Caballería.

De este gran conjunto artístico sólo queda hoy la urna de plata de San Diego, que se venera en una capilla de la iglesia Magistral y que constituye el único vestigio de uno de los focos devocionales más significativos del siglo XVII que albergó el recinto de la Universidad Complutense. Su traza prismática es muy sencilla, pero se cubre de rica decoración vegetal y entre la hojarasca de sus frentes laterales Rafael González dispuso sendos escudos de la orden franciscana y de Felipe IV. Ëste último está bordeado por el collar con el último eslabón del toisón de oro y conserva en su campo las quinas portuguesas, a pesar de que la ejecución de la pieza data de 1558, fecha posterior a la independencia de Portugal (Lám.III, fig. 3). Con todo ello el monarca quiso subrayar su poder y su categoría como gran maestre de la Orden del Toisón de Oro, pero también el patronazgo ejercido por la Casa de Austria sobre San Diego y su especial vinculación con el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares de la Orden de San Francisco, muy vinculado, por otra parte, a la Universidad Complutense.

3. LAS SANTAS FORMAS

El culto a las Santas Formas se remonta en Alcalá al año 1597 cuando un penitente morisco, bajo secreto de confesión, entregó al jesuita padre Juárez veinticuatro Formas procedentes de varios robos sacrílegos en los que él

24 M.C. HEREDIA MORENO: “ La platería…”, pp. 154-156.

25 P.L. BALLESTEROS TORRES: *Alcalá de Henares vista por los viajeros extranjeros (Siglos XVI-XIX),* Alcalá de Henares, 1989, p. 52.

LÁMINA III



Figura 1. *Urna de San Diego.*



Figura 2. *Urna de San Diego, detalle.*

mismo había participado[26]. Ante el temor de que las Formas estuviesen envenenadas, los jesuitas las guardaron entre las reliquias del altar mayor de su iglesia, envueltas en un papel con un texto explicativo de los hechos. Al cabo de varios años, tras numerosos informes y comprobaciones de que las Formas eran incorruptas, el Colegio Máximo de la Compañía acordó solicitar la aprobación oficial del milagro a las autoridades eclesiásticas y se inició un largo proceso para su reconocimiento, que fue aceptado por la Iglesia tras el dictamen favorable de Diego Fernández, doctor en medicina y miembro de la Santa Inquisición, y de otros cinco catedráticos de medicina. El documento de aprobación se emitió de 16 de julio de 1619 y en él el doctor Cristóbal de Cámara y Murga, Canónigo Magistral de Sagrada Escritura en la Santa Iglesia de Toledo, Calificador del Santo Oficio de la Inquisición y Vicario general en la Corte Arzobispal de Alcalá y en todo el Arzobispado de Toledo declaró "…en cumplimiento de lo estatuído y declarado por el Santo Concilio Tridentino (Sess. 25, Título "De las sagradas imágenes, reliquias y veneración de los santos")… ser las dichas Formas reliquias sagradas, y su conservación sobrenatural y milagrosa…"[27].

Acto seguido, se celebró una solemne procesión presidida por la familia real hasta la capilla del Evangelio de la iglesia de la Compañía[28], con las Santas Formas dentro de una caja de concha, plata y nácar, sobre lecho de flores en unas andas revestidas de brocado y junto a una monumental custodia del Santísimo Sacramento[29]. Desde entonces se estableció una fiesta anual el cuarto domingo de cuaresma, con procesión solemne, misa y oficio propio y con asistencia de todas las autoridades universitarias, eclesiásticas y civiles. Urbano VIII concedió indulgencia plenaria a los asistentes y en el año 1626 la villa de Alcalá hizo solemne juramento de defenderlas. Paralelamente la

---

26 Abundantes noticias recogidas en la historiografía local por los *Annales…, pp. 623-626* E. AZAÑA: *Historia de Alcalá de Henares*, edición facsímil, Alcalá de Henares, 1986, pp.769-779 y, sobre todo en P.Fº.M. ARABIO-URRUTIA: *Monografía histórica sobre las incorruptas Santas Formas de Alcalá de Henares,* Madrid, 1897

27 La historia detallada y minuciosa del largo proceso en P:Fº.M. ARABIO-URRUTIA: *Monografía…*

28 I. ALASTRUÉ CAMPO: *Alcalá de Henares…*, p. 37, nota 100, recoge la anónima *Relación de un milagro del Santísimo sacramento, que ha sucedido en el Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, sacado del proceso original, en que se ha provado dicho milagro (*Alcalá, Juan Gracián, 1619).

29 A. REYMUNDO TORNERO: *Datos históricos de la ciudad de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, 1950, pp. 190-191.

fama del milagro trascendió los límites locales, y la devoción y el esplendor del culto crecieron de tal manera que la iglesia de la Compañía de Alcalá de Henares se convirtió en uno de los puntos de referencia para los visitantes y en parada obligada de todas las visitas reales a la localidad, igual que la capilla de San Diego y la cripta de los Santos Niños. Sirva como ejemplo la que efectuaron doña María Teresa y D. Luis de Borbón, hijos de Felipe V, en el año 1744 durante el viaje de la infanta hacia la corte francesa[30].

Visita menos ilustre, pero de cierta trascendencia artística, fue la que efectuó en 1625 Onofre de Espinosa, platero del rey y del marqués de Mondéjar, y mayordomo del Hospital Real de Madrid, porque el artífice relató y certificó un antiguo suceso, al que nos referiremos más adelante, acaecido en torno al robo sacrílego y del que había tenido noticia en el año 1610, que contribuyó también a la creencia en el carácter milagroso de las reliquias y a la expansión de su culto. En cualquier caso, la historia de las Santas Formas de Alcalá de Henares se inscribe en el ambiente xenófobo de finales del XVI y en el marco de la Contrarreforma, que culminaría a comienzos del XVII con la expulsión de los moriscos y con la defensa y exaltación del culto a la Eucaristía, que había tenido en los jesuítas asistentes al Concilio de Trento, como el complutense padre Laínez, a sus más destacados defensores.

Respecto de las donaciones para el culto de las Santas Formas, el obsequio más singular fue el del cardenal Agustín Espínola, antiguo estudiante de la Universidad Complutense que, tras su vuelta de Roma en el año 1624, regaló una magnífica custodia de plata sobredorada y esmaltada, con sus armas en el pie y con un globo ochavado con veinticuatro viriles, donde se guardaron las Formas incorruptas desde el diecisiete de febrero de 1624 hasta su desaparición en 1936[31].

El auge del culto a las Santas Formas propició la construcción de una capilla sacramental, con su correspondiente dotación de alhajas y ornamentos, que costearon feligreses alcalainos, madrileños e indianos y que se inauguró en 1689. Esta fábrica se ha relacionado con Fray Lorenzo de San Nicolás y con el hermano Francisco Bautista, tiene planta de cruz griega con los ángulos achaflanados y se cubre por una media naranja sobre tambor y con

---

30 M.C.HEREDIA MORENO: “Un viaje real: el tránsito de los infantes doña María Teresa y don Luis de Borbón por Alcalá de Henares en el año 1744”, *Los caminos y el Arte,* Santiago de Compostela, 1990, p. 139

31 P.F.M. ARABIO-URRUTIA: *Monografía histórica…,* pp. 120-122.

linterna.[32] . A su barroquismo contribuyen las pinturas eucarísticas del intradós de la cúpula, que hizo el madrileño Juan Vicente de Ribera en 1699 con marcado carácter teatral e ilusionista mediante la utilización de la quadratura, siguiendo a Rizi y Coello, según las pautas del Barroco decorativo introducido en la Corte de Felipe IV por los italianos Colonna y Mitelli[33] . Entre 1714 y 1718, los jesuitas le añadieron una sacristía de planta octogonal, alzados curvos borrominescos, entablamento con molduras zigzagueantes y cúpula ovalada con linterna, dispuesta transversalmente respecto al eje principal de la construcción anterior. En el año 1751 este espacio se transformó en camarín al abrir un transparente en el retablo de la capilla. El resultado fue uno de los espacios barrocos más singulares de Alcalá y uno de los conjuntos artísticos más significativos, más visitados y de mayor trascendencia fuera de los límites de la localidad. La arquitectura quedó semiabandonada tras la exclaustración en el año 1767, pero el culto de las Santas Formas no se extinguió sino que se trasladó a la iglesia Magistral donde se depositaron las reliquias y su ajuar por Real Orden de 1777[34] . El ajuar de plata incluía la custodia con sus andas y pie, todo de plata, dos cajitas de plata sobredorada y blanca, un copón de metal dorado con un vaso de plata dentro, un juego de sacras con cerco de plata, una vara de cañones y cruz de plata, dos atriles, dos ciriales, dos cetros y ocho ramos grandes con macetas de jarra[35] . Allí se mantuvo su culto hasta la pasada guerra civil en que desaparecieron.

No obstante, aun podemos conocer el aspecto de la custodia donada por el cardenal Espínola, porque su iconografía se difundió a través de grabados, dibujos, pinturas, cerámica, fotografías e, incluso, a través de la copia en pla-

---

32 Estos datos y los siguientes sobre la fábrica están recogidos en la obra de ARABIO URRUTIA: *Monografía histórica…*, pp. 125-132 y por C. ROMÁN PASTOR: *Arquitectura conventual…*, pp. 237-238 y "La capilla de las Santas Formas en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares", *Anales complutenses*, IX, 1997, pp. 59-100.

33 Tradicionalmente las pinturas se venían atribuyendo a Juan Cano de Arévalo, error que procede de la mala interpretación del texto de A. PALOMINO: El *Museo Pictórico y Escala* Óptica Madrid, 1705, T.III (192),que hizo A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes* . La atribución correcta la hizo M.A.CASTILLO OREJA: *Clausuras de Alcalá,* Alcalá de Henares, 1986, p. 90 y fue confirmada al descubrirse la firma del autor en la restauración del año 1985. Un reciente artículo sobre el autor en I. GUTIÉRREZ PASTOR: "Juan vicente Ribera (Madrid, c. 1668-1706). Aproximación a su vida y obra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M),* VI (1994) 213-238.

34 Refiere estos hechos, entre otros autores, E. AZAÑA: *Historia…*,II, pp. 194-195.

35 L. M. DE DIEGO PAREJA: *La expulsión de los jesuítas de Alcalá de Henares en 1767 y vicisitudes de sus propiedades hasta su regreso en 1827,* Alcalá de Henares, 1997, pp. 125-128.

ta que la hermandad sacramental de la Adoración Nocturna encargó en los talleres Granda en 1956, pocos años después de su desaparición. Curiosamente algunas de estas imágenes difieren entre sí y muestran que sus respectivos autores diseñaron modelos acordes con la estética de su tiempo y a partir de descripciones orales, pero sin haber visto nunca la custodia original. Así, por ejemplo, el grabado que hizo Gregorio Fosman y Medina poco antes de 1690 sobre un dibujo de Antonio Palomino y que el Colegio Máximo de la Compañía de Alcalá dedicó a la reina Maria Luisa de Orleans es una obra de calidad, que traduce a un lenguaje propio del Barroco pleno el diseño de una obra de plata del primer cuarto del siglo XVII (Lám. 4, fig. 1). El viril ochavado de la custodia se convierte en la estampa en el cuerpo del templete expositor al tiempo que la base y el astil se transforman en formas sinuosas envueltas en hojarasca. La estampa muestra también a los jesuitas san Ignacio de Loyola y el padre Juárez arrodillados bajo una gloria barroca con cuatro querubines que alzan en triunfo la custodia envuelta en rayos, nubes y querubines. Al pie una larga inscripción sintetiza su historia y recoge la leyenda difundida por el platero Onofre Espinosa, a la que antes aludimos: “Las Santas Formas consagradas que milagrosamente se conservaron incorruptas en la Iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Alcalá de Henares el año de 1595 en que las hurtaron de tres sagrarios unos moriscos por la codicia de los copones de plata en que estaban guardecidas y pretendiendo después los sacrílegos ocultarlas las puffieron debajo de las piedras de una colmena donde fabricaron las abejas una custodia de cera y miel sirviendo de trono muy decente a aquel divino Señor que recompensare de algun modo la impiedad de los que tan vanamente la ultrajaban”. A LA SACRA AVGVSTA CATHOLICA MAGESTAD DE LA REYNA NRA SEÑORA DE LAS ESPAÑAS EL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE ALCALA…

A esta estampa de Palomino siguieron otras varias hasta finales del siglo XIX[36] Pero las versiones más fieles las realizó el pintor Félix Yuxte a partir de la última década del siglo XIX, tanto en acuarelas como en óleos y grabados, buena prueba de que el pintor complutense la tuvo delante al re-

36 Un ejemplar del grabado de Palomino se encuentra en la Ermita de los Doctrinos de Alcalá. Variante del anterior, pero más simplificado es el que recoge J.CARRETE PARRONDO: “El grabado y la estampa barroca”, *El grabado en España (Siglos XV-XVIII),* Madrid, 1987, fig. 274. Otras estampas diferentes recoge V. SÁNCHEZ MOLTÓ: *“Historia gráfica de las Santas Formas”, Diario de Alcalá,* 9 de mayo de 1997.

LÁMINA IV

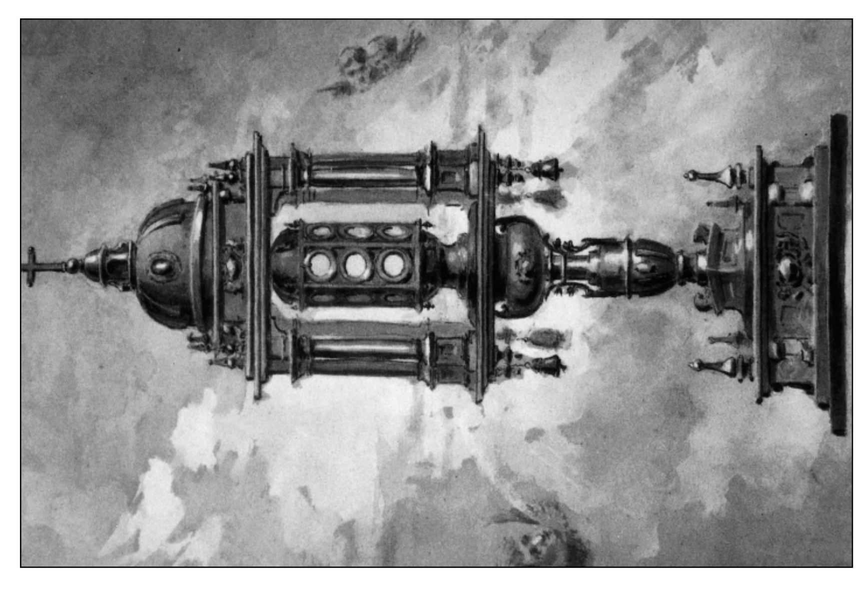


Figura 2. *Félix Yuste. Las Santas Formas.*

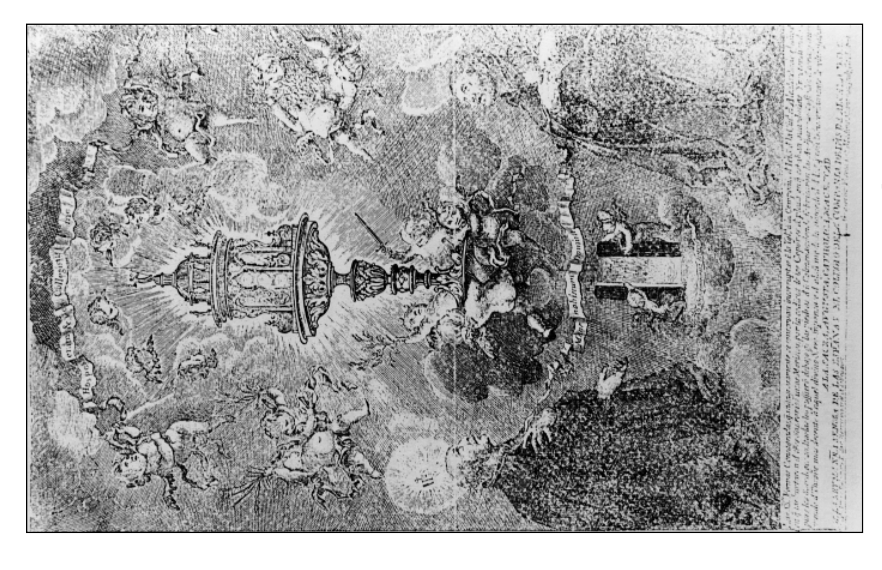


Figura 1. *Antonio Palomino. Las Santas Formas.*

producirla[37]. Gracias a este pintor podemos hoy conocer el auténtico aspecto de la custodia donada por el cardenal Espínola, que respondía a un modelo portátil de templete, de líneas severas y sobria decoración, de acuerdo a la tipología habitual de la época por amplias zonas de Castilla, próxima a los modelos toledanos por la disposición escorzada del tambor, pero también a los madrileños y complutenses (Lám. IV, fig. 2)[38]. En cualquier caso, desaparecida la custodia primitiva, las imágenes llegadas a nuestros días tienen particular interés como testimonio de un culto de gran arraigo en Alcalá hasta el año 1936.

Por otra parte, el traslado de las Santas Formas en 1777 a la Magistral, donde ya se veneraban los restos de los Santos Niños, de San Félix y de otros muchos santos, y a donde llegó también más tarde el cuerpo incorrupto de San Diego, convirtió a esta iglesia en un importante centro de culto a las reliquias, último reducto local de unas devociones contrarreformistas, algunas de las cuales todavía persisten.

---

37 V. SÁNCHEZ MOLTÓ: *Félix Yuxte. Alcalá , 1866-1950*, Alcalá de Henares, 1991, nos de catálogo 1, 2, 3, 26, 27, 28, 30.

38 Excepto el diseño del viril múltiple, el resto de la custodia de las Santas Formas muestra gran semejanza con la custodia de Santorcaz (Madrid) que labró el platero complutense Juan de Ceballos en 1633.

EL ENIGMA DE LA MANO. UNA NUEVA MARCA DE LOCALIDAD

Mª VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León

El tema del marcaje, como ya se ha puesto de relieve en numerosas ocasiones, es un aspecto fundamental en el estudio del arte de la platería. Poco a poco, en las últimas décadas se ha elaborado un amplio corpus de punzones que facilitan la catalogación de las piezas, pues ofrecen una información inestimable sobre su procedencia, cronología y/o autor. Sin embargo, aún existen incógnitas y, además, son muchas las obras inéditas escondidas en las cajoneras de las sacristías de nuestras parroquias que pueden ofrecer sorpresas al investigador.

En 1988 dimos a conocer la existencia de dos piezas de platería pertenecientes a sendas localidades de la provincia de León, en las que aparecía troquelada una mano abierta junto al punzón de un desconocido platero llamado Cristóbal (fig. 1). Se trataba del árbol de la **cruz procesional de Barrio de Nuestra Señora** y de un **cáliz depositado en el Museo Catedralicio-Diocesano** –cuya procedencia desconocemos–, a las que adjudicamos una datación del primer cuarto del siglo XVI y hacia 1525-1530, respectivamen-

1 M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988, pp. 190-191 y 192-193.

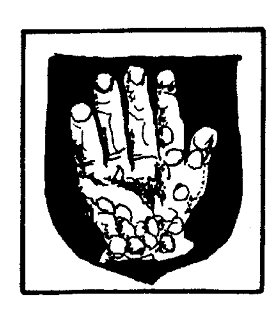




Figura 1. *Punzones de la mano y del platero Cristóbal.*

te[1]. Hasta aquel momento, ambas marcas se habían registrado únicamente en un hostiario de colección particular y los autores de la primera edición de la *Enciclopedia de la plata,* que las dieron a conocer, relacionaban la mano con la localidad catalana de Manresa, a pesar de que los troqueles conocidos de ese centro platero fueran diferentes[2].

Por nuestra parte, en aquella ocasión consideramos que la mano debía tener alguna vinculación con Valladolid. Por un lado, señalábamos la semejanza estilística que presentan las dos piezas referidas con obras salidas de talleres vallisoletanos; por otro, en la **cruz procesional de Valle de Mansilla** (León), muy similar a la de Barrio de Nuestra Señora, habíamos hallado el mismo punzón de artífice, XPO/VAL, acompañado, no por la mano, sino por el del contraste Audinete, de Valladolid, y el escudo con cinco girones[3].

En conclusión, quedaba abierto un problema ante el cual únicamente supimos plantear diversas hipótesis sobre la posibilidad de que correspondiera a una marca personal o de localidad, para inclinarnos, en cualquier caso,

2 A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana,* Madrid, 1984, p. 179.

3 M.V. Herráez Ortega, *Enrique de Arfe...,* pp. 189-190.

4 En honor a la verdad, he de señalar que ya en aquella ocasión el Dr. Cruz Valdovinos puso en duda esa atribución, pero no existía ningún dato que pudiera orientar las respuestas en otro sentido.

por su adscripción a territorio vallisoletano[4]. Bajo esa perspectiva, planteábamos que el artífice de las piezas tal vez podría identificarse con Cristóbal de Ávila, orfebre documentado por Brasas Egido y sin marca conocida[5].

A lo largo de los últimos años hemos recogido más piezas de platería con las mismas marcas y se han encendido nuevas luces que permiten aventurar una respuesta, si no absolutamente definitiva, debido a la ausencia de documentación, si al menos convincente.

En **Santervás de Campos** (Valladolid) hay un cáliz con la marca XPO/VAL y la mano abierta en uno de los ocho lóbulos que componen su pie[6]. Esta parte de la pieza, en la que figuran anagramas y atributos de la Pasión de Cristo junto a roleos vegetales relevados en disposición simétrica, de clara raíz lombarda, guarda una evidente similitud con el trabajo realizado por el orfebre en las cruces anteriormente mencionadas de Valle de Mansilla y Barrio de Nuestra Señora. Los temas representados son también los mismos que aparecían en el cáliz del Museo Catedralicio-Diocesano, pero en ese caso las superficies destinadas al ornamento vegetal se dejaron lisas. No coinciden ambos cálices en estructura, pues el del museo es de pie circular dotado con seis lóbulos o cucharas en la peana y presenta copa lisa, frente a la de Santervás que ostenta una subcopa de cardina. En cuanto al astil, no existe ningún parecido formal entre ambos, salvo el intento de reproducir baquetones, pero es difícil establecer comparaciones ya que el de Santervás no se atiene a una tipología propia del gótico final[7].

Además de las dos cruces procesionales y los dos cálices comentados más arriba, hasta el momento hemos podido localizar tres hostiarios marca-

---

5 En realidad debe de tratarse, al menos, de dos artífices con el mismo nombre, pues en 1516 afirma tener cincuenta y cinco años y, sin embargo, vuelve a estar documentado en 1549, 1551 y 1556. Vid. J.C. Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 42, 47 –nota 7– y 132 –nota 2–.

6 J.A. Alonso Benito, “La orfebrería del siglo XVI en algunos núcleos del entorno sahagunino”, en *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, coordinado por J. Paniagua y M. I. Viforcos, León, 2000, pp. 125-149, esp. 129-130 y láms. 4 y 5. El autor concluye que la marca de la mano tiene carácter personal y la adscribe al platero, en su opinión vallisoletano, llamado Cristóbal. La deducción estaba en parte justificada por el mismo hecho que nos había llevado a nosotros a vincularla a la capital castellana: el hallazgo de otra pieza, a la que haremos referencia más adelante, en la que de nuevo aparece la marca del platero XPO/VAL junto a las de Valladolid y el contraste Audinete

7 Las formas cóncavas y el trabajo de torneado que presenta, en principio, nos inducen a pensar que no se trata del astil original.

dos con la enigmática mano y distintos punzones de platero. Existe un cuarto, realizado por el orfebre Cristóbal, pero contrastado por Audinete en Valladolid, como ocurría con la cruz de Valle de Mansilla.

En el Museo Catedralicio-Diocesano de León se custodia un hostiario que hace pocos años pudimos ver en la localidad de **Reliegos**. De nuevo, junto a la mano, presenta el punzón XPO/VAL además de una burilada larga y profunda. La caja se orna con un faja central que contiene una inscripción en caracteres góticos: + EGO SUM : PANIS VIVUS : QUI DE CELO : DESCENDI. La tapa presenta una crestería baja y un friso de hojas de acanto sobre fondo punteado, delimitado por molduras sogueadas festoneadas con semicírculos y tres puntitos sobre las uniones[8].

Su cronología puede fijarse en torno a 1525-1530.

En la localidad palentina de **Villapún** se conserva un magnífico ejemplar con marcas de Valladolid, del contraste Audinete y del artífice Cristóbal[9]. Sobre la pestaña de la base, la caja presenta un friso de tracería calada y, hacia la mitad de su altura, la misma inscripción en góticas que anotamos en la pieza anterior. La tapa contribuye a realzar la riqueza del objeto con su forma de copa invertida, casi hemiesférica, dotada con crestería de cardina, una faja central de hojas de acanto relevadas, festoneada con los consabidos semicírculos y puntitos, y con un coronamiento vegetal que sirve de base a la esfera sobre la que enmangaba un Crucifijo hoy desaparecido (lám. 1).

Se trata de una obra plenamente gótica, aún cuando en su decoración se introduzcan algunos elementos que indican la llegada de nuevas corrientes procedentes de Italia. Los frisos de cardina cubren los muros de edificios hispanos levantados en torno a 1500 y se incorporan poco después a la orfebrería castellana. Por tanto, podríamos datar esta pieza en el primer cuarto del siglo XVI, como obra realizada por Cristóbal algunos años antes de que labrara el hostiario de Reliegos.

Los hostiarios de **Luengos** y **Malillos de los Oteros** plantean un nuevo problema de marcaje. En ambos se han estampado los punzones en la base,

---

8 De inminente publicación, sin las conclusiones a las que hemos llegado en el presente trabajo, en J. ALONSO BENITO Y M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*, León, 2001, pieza nº 7 del catálogo, lám. 8.

9 Agradecemos a Javier Alonso Benito esta información. Está realizado en plata en su color y plata sobredorada; mide 13,5 de altura, a falta del Crucifijo, y 10 cms. de diámetro. Las marcas que presenta son el escudo con cinco girones, T/AUDI y XPO/VAL, frustra la X.

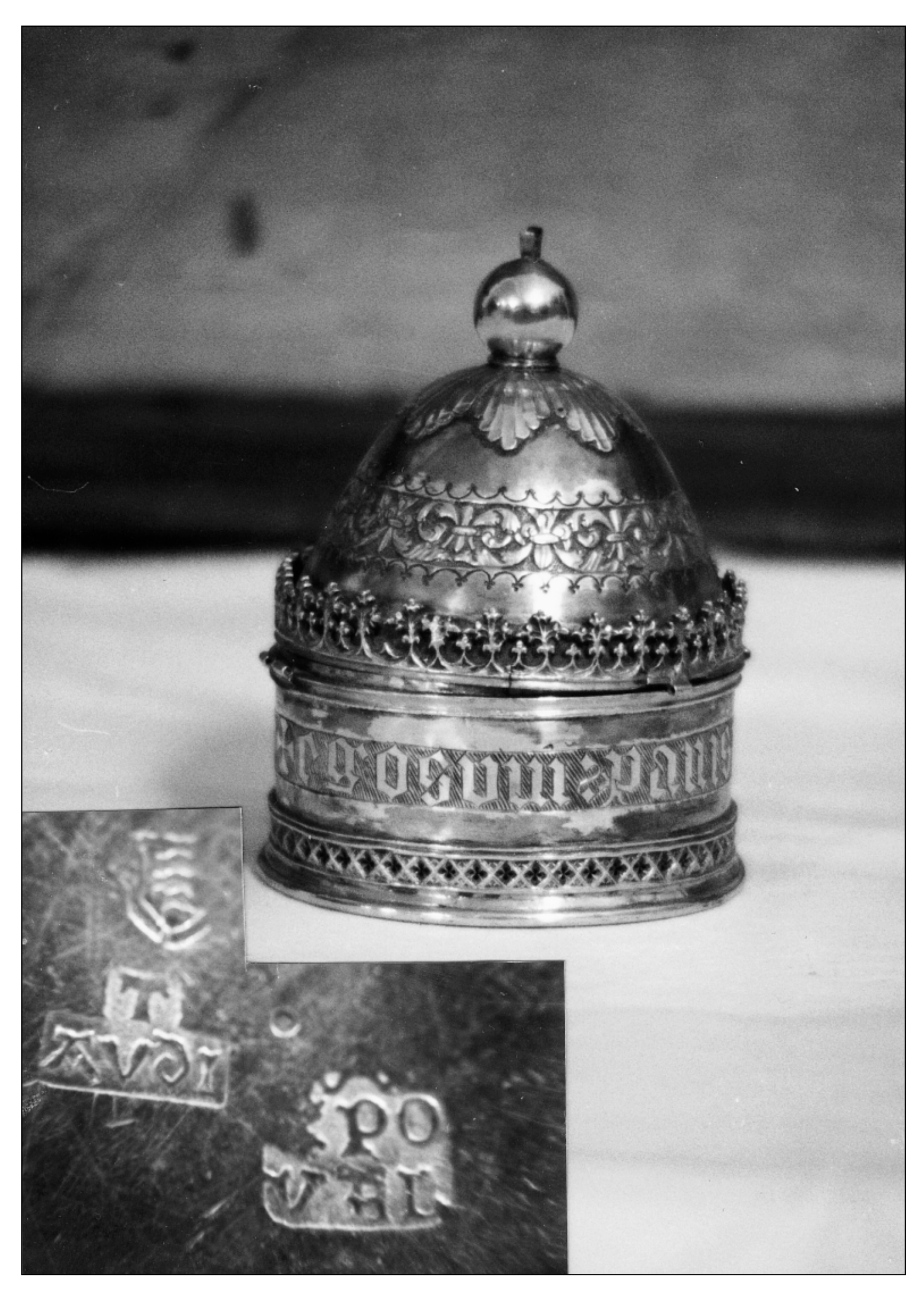


Lámina 1. *Hostiario de Villapún (Palencia).*

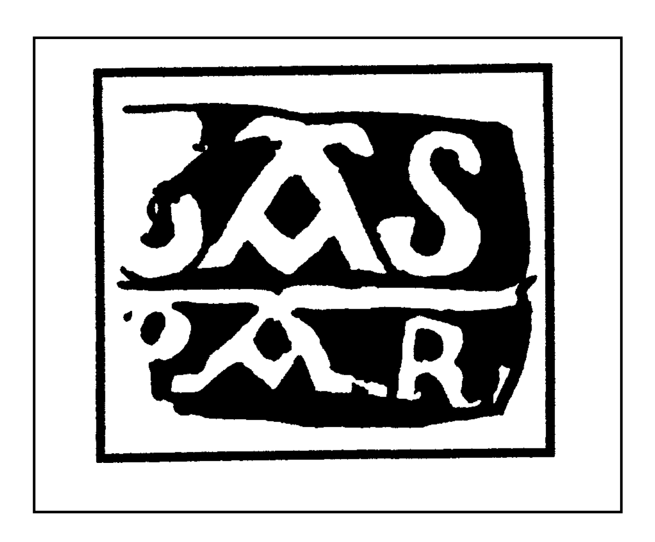


Figura 2. *Punzón de platero desconocido (¿Gaspar?), dibujado a partir de las tres estampaciones encontradas.*

por su cara interna. La mano va acompañada por una marca personal frustra, duplicada en el caso de Malillos, que ya no corresponde a Cristóbal. El troquel está compuesto por dos líneas en las que únicamente se aprecian las letras -AS/-AR, con los travesaños de la A en ángulo; delante de la primera A se percibe el trazo inferior de una G o de una S y delante de la segunda A, la parte superior, redondeada, de una P (¿?) (fig. 2).

Las diferencias entre ambas piezas son mínimas[10]. Sobre la pestaña de la base se observa un friso troquelado de hojas de acanto, muy frustro. En la franja central de la caja el platero dibujó, a base de incisiones, una cenefa de motivos vegetales que brotan de diversas vasijas, en composición *a candelieri*, sobre fondo rayado. La tapa se decora con un friso relevado de elementos vegetales y cintas sobre fondo picado, festoneado, como en los casos anteriores, a base de semicírculos y puntos (láms. 2 y 3).

Son obras en las que se asumen los repertorios ornamentales propios

---

10 El hostiario de Malillos mide 11 cms de altura, sin el Crucifijo, y 12 cms. de diámetro; está marcado con la mano y dos punzones frustros en los que se lee -AS/- (tal vez con una S o una G delante de la primera A) y -S/-AR. Se le han añadido un astil y un pie posteriores. El de Luengos es ligeramente menor, mide 8 cms. de altura, a falta del Crucifijo, y 9,3 cms. de diámetro; presenta el punzón de la mano y -AS/-AR.



Lámina 2. *Hostiario de Luengos de los Oteros (León).*



Lámina 3. *Hostiario de Malillos de los Oteros (León).*

del primer Renacimiento y se abandona el carácter eminentemente goticista que impregnaba las obras de orfebrería del primer cuarto del siglo XVI. Aun así el hostiario de Malillos conserva en el borde de la tapa una pequeña crestería y ambos mantienen un pequeño friso en la parte inferior de la caja, recuerdo de las tracerías góticas que solían colocarse en este lugar. Por tanto, podemos datarlos en el marco cronológico del segundo cuarto de la centuria. La factura tosca, que se aprecia especialmente en la decoración de la caja, descubre la mano de un artífice poco hábil, probablemente el mismo que marca las obras, que se limita a copiar modelos decorativos con escasa pericia.

Hasta aquí hemos visto la existencia de una serie de piezas de platería en las que aparece una mano abierta junto al punzón de Cristóbal (cruz procesional de Barrio de Nuestra Señora, cálices del Museo Catedralicio-Diocesano y de Santervás de Campos y hostiario de Reliegos) y otras en las que la misma mano está relacionada con la marca de otro platero de nombre desconocido. Por tanto, parece evidente que esa mano no es un troquel de carácter personal sino de localidad y que ha sido estampado sobre la pieza por los propietarios de los punzones que en cada caso la acompañan, en calidad de contrastes.

Hemos constatado también que en otras dos piezas (cruz procesional de Valle de Mansilla y hostiario de Villapún) la marca de Cristóbal va acompañada por las de Valladolid y el contraste Audinete, lo que denota su participación en ellas como autor. Las semejanzas formales que se advierten entre las piezas con punzón XPO/VAL permiten aventurar que, además de actuar como contraste, fue el artífice de todas ellas.

La situación territorial de las localidades citadas nos ha conducido a buscar la procedencia de la mano en la villa de Mansilla de las Mulas (fig. 3).

La historia de Mansilla, o al menos su vida jurídica como población de realengo, comenzó en 1181 cuando Fernando II de León, dentro de un importante proceso repoblador y fortificador, concedió fueros a la villa, que había sido creada sobre tierras de poderosos señoríos monacales[11]. Dentro de una

11 I. González Gallego, "La creación de una villa de realengo en tierras de señorío monacal: Mansilla de las Mulas, 1181", en *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria 1185-1985*, León, 1987, pp. 219-229.

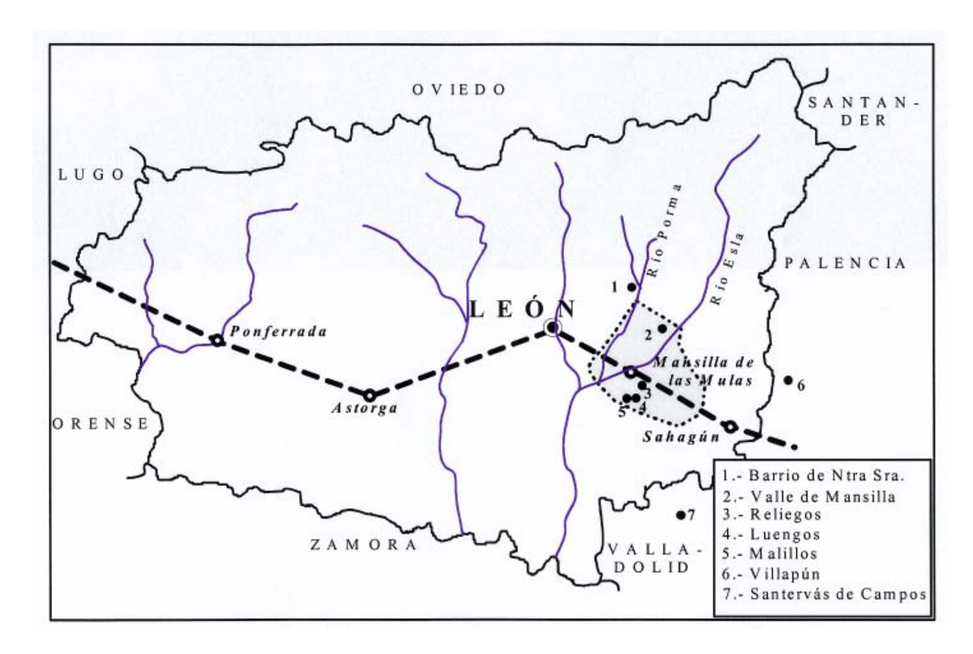


Figura 3. *Mapa de la provincia de León con el alfoz de Mansilla de las Mulas y la localización de las piezas estudiadas.*

corriente, generalizada en la Baja Edad Media, de progresiva cesión de soberanía jurídica a los concejos por parte de los monasterios, en los siglos sucesivos Mansilla se afirmó y se consolidó; extendió cada vez más los límites de su alfoz y su concejo se convirtió en uno de los más singulares y poderosos de tierras leonesas en lo tocante a su actuación institucional, hasta el punto de conceder fuero y carta puebla a otras villas.

En la historia medieval de Mansilla se distinguen tres etapas que corresponden, respectivamente, a la consolidación de la villa, en pugna con los importantes monasterios circundantes y con la iglesia de León, entre 1181y mediados del siglo XIII; al crecimiento y desarrollo del término y su alfoz, desde mediados del siglo XIII hasta mediados de la centuria siguiente y, por último, a la gran expansión exterior que llega hasta principios del siglo XVI. El primer periodo se desarrolló bajo el gobierno de distintos tenentes reales, mientras que en la última etapa Mansilla de las Mulas pasó definitivamente de villa de realengo a señorío, desde el momento en que fue otorgada por el rey a su hijo don Fadrique, duque de Benavente, en 1372. Tras unos breves

años en los que volvió a pertenecer directamente a la corona, a partir de 1430 su historia estuvo vinculada al poderoso "Estado señorial" de los Enríquez, Almirantes de Castilla y señores de Medina de Rioseco[12].

Durante el siglo XV y parte del XVI la villa, fuertemente consolidada y con el poderoso alfoz en su máxima amplitud, se convirtió en un importante núcleo ciudadano. A ello contribuyeron el dinamismo de su concejo, tal vez heredado de la actuación de los tenentes reales; una situación estratégica privilegiada en la Ruta Jacobea, en el camino entre Sahagún y León, con el control del único paso sobre el río Esla; su condición también de zona fronteriza entre Castilla y León, al estar unida al señorío de Medina de Rioseco y, por último, la actividad mercantil y financiera de los pobladores[13]. Los años de máxima pujanza coinciden con el paso de una centuria a otra y la mejor expresión es el documento de apoyo y protección a la feria de Mansilla expedido por los Reyes Católicos en 1485 para contrarrestar los pregones que, en su contra, circulaban por el obispado leonés[14].

El origen del nombre no deriva en ningún caso de la palabra mano, sino que probablemente sea un diminutivo del término latino "*mansu*", que hace referencia a un fundo o *villa*, como explotación agrícola perteneciente a un señor.

Sin embargo, en muchas ocasiones los étimos de estos lugares se inventaban y se latinizaban ya en la Baja Edad Media, sin tener noticia de su verdadera raíz. Bien sea por esta razón, bien porque se olvidara el origen etimológico de la palabra Mansilla, lo cierto es que se establecieron otras relaciones formales que llevaron a utilizar como emblemas de la ciudad una mano y una silla de montar. Aún cuando la vinculación del término con "mano en silla", como explican en la actualidad sus pobladores, pueda parecer un fenómeno relativamente moderno, esos dos elementos se encuentran ya en el primer escudo conocido de la villa, el que ilustra una Carta Ejecutoria de Carlos I y doña Juana, fallada en Valladolid en 1522, a favor del concejo y

---

12 I. González Gallego, *Mansilla de las Mulas. Origen y desarrollo de una villa leonesa bajomedieval*, Valladolid, 1996, pp. 255 y ss.

13 Además del título citado en la nota anterior, sobre el aspecto económico y la gestión financiera de los judíos de Mansilla en el siglo XV puede consultarse J. Rodríguez, *Las juderías de la provincia de León*, col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", nº 16, León, 1976, pp. 182-194, esp. 189.

14 I. González Gallego, *Mansilla de las Mulas…*, doc nº 7, pp. 370-372.

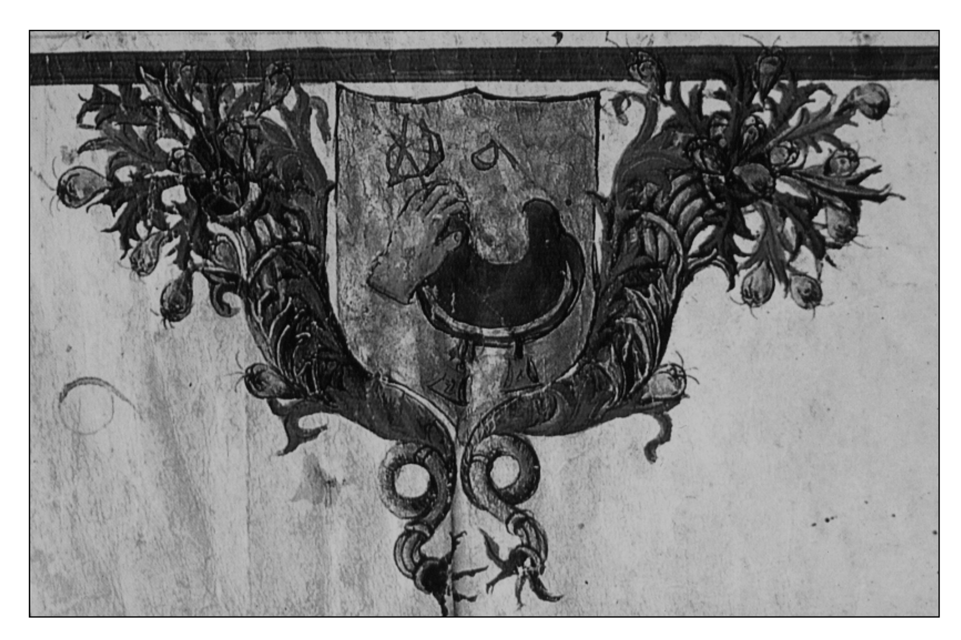


Lámina 4. *Escudo de Mansilla de las Mulas*
*(*Carta Ejecutoria de Carlos I y doña Juana *fechada el 5 de junio de 1522, en A.H.D.L.;* Fondo Miguel Bravo*, doc. 112).*

los vecinos de Mansilla (lám. 4).

En la documentación del siglo XVI perteneciente a las parroquias del lugar no figuran plateros[15] . Tampoco aparece ninguno citado en los documentos del fondo Miguel Bravo del Archivo Histórico Diocesano de León[16] . Sobre las Actas municipales, en las que debería constar el nombramiento de fiel contraste, hemos consultado los dos legajos más antiguos que se conservan,

---

15 De la primera mitad del siglo XVI se conservan dos *Libros de Cuentas* pertenecientes al Cabildo de Sancti Spiritus y Santiago (Vid. A. R. PACIOS LOZANO Y B. RODRÍGUEZ BRAVO, "Fondo documental del archivo parroquial de Mansilla de las Mulas", *Estudios Humanísticos*, nº 16, 1994, pp. 173-180).

16 Están transcritos en J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, Catálogo del Archivo Histórico Diocesano de León. I, col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", nº 21, León, 1978, docs. 63-112, pp. 40-76. También han sido estudiados por I. GONZÁLEZ GALLEGO, *Mansilla de las Mulas…*, pp. 427 y ss.

17 Archivo Histórico Provincial de León; Caja 12.134, legs. 2.464 y 2.465. En este mismo archivo se custodian *Protocolos Notariales* pertenecientes a Mansilla de las Mulas, pero los más antiguos datan de 1583.

correspondientes a los años 1549-50 y 1558-1574[17]. No aportan información al respecto, pero eso no quiere decir que no existiera el cargo. El silencio consistorial sobre este asunto, a lo largo del periodo que nos ocupa, es común a otros muchos ayuntamientos cabeza de importantes centros plateros. Además, los *Libros de Regimiento* de Mansilla corresponden a fechas tardías para las piezas estudiadas y, por tanto, para el uso del troquel de localidad que analizamos. No creemos que en la segunda mitad del siglo XVI se mantuviera el contraste pues, por un lado, comienza la decadencia de la villa y, por otro, los objetos de plata que se labraron para sus propias parroquias, cuando no carecen de marcas, llevan el león perteneciente a la capital de provincia[18].

A través de fondos documentales alejados de nuestro tema, hemos obtenido noticias de la existencia de un orfebre vecino de Mansilla de las Mulas cuyo nombre es, precisamente, Cristóbal. Se trata de Cristóbal de Aller quien, el día 1 de diciembre de 1524, compró a la iglesia de Nuestra Señora del Mercado de León un cáliz de plata sobredorada que estaba quebrado[19].

El nombre del platero y la fecha de 1524 se ajustan a las características del autor de una buena parte de las piezas aquí estudiadas. Podemos plantear que Cristóbal de Aller trabajó en Valladolid algún tiempo antes de ocupar la contrastía de Mansilla. De aquel periodo datarían la cruz de Valle y el hostiario de Villapún (Palencia), que están marcados por Audinete y pueden considerarse un poco anteriores a las obras contrastadas por él. Su sucesor en el cargo, después de 1530, con un punzón que no hemos podido identificar (¿Gaspar?), realizó un trabajó de menor calidad y es posible que con él terminara la corta serie de fieles contrastes de Mansilla.

---

18 M. V. Herráez Ortega, *Orfebrería del Renacimiento en León*, León, 1997, piezas nº 97, 116, 117, 123 y 135.

19 A. P. Nuestra Señora del Mercado, sin catalogar (Cifr. M. V. Herráez Ortega, *Enrique de Arfe...*, p. 167).

EL TEMPLO DE SAN PEDRO APÓSTOL DE GIJÓN. UN CAPÍTULO DESAPARECIDO DEL ESPLENDOR LITÚRGICO EN EL SIGLO XVIII

YAYOI KAWAMURA KAWAMURA
Universidad de Oviedo

FUENTES DE INVESTIGACIÓN REFERENTES A LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE GIJÓN

En la actualidad, los aspectos que la iglesia de San Pedro Apóstol de Gijón nos muestra son un recuerdo que el arquitecto Somolinos quiso dar de una iglesia de fundación medieval desaparecida durante la última Guerra Civil. El daño que sufrió la fábrica parroquial conllevó la desaparición tanto del continente como del contenido de dicho templo, que durante siglos fue "la única iglesia de la villa". Los testimonios de los feligreses que conocieron la antigua fábrica hablan de la riqueza que poseía el templo[1].

Con la destrucción de la iglesia, el archivo de la misma desapareció por lo que no podemos contar con el apoyo documental del libro de fábrica. Ante tal situación, es de crucial importancia encontrar documentos relativos al templo

1 E. RENDUELES LLANOS, *Historia de la villa de Gijón: desde los tiempos remotos hasta nuestros días,* Gijón, 1867 (fascímil, Gijón, 1985), p. 349.

en otras fuentes. A pesar de ello, los protocolos notariales de Gijón conservan una serie de escrituras que hacen posible reconstruir la riqueza de la parroquia en cuanto a las artes suntuarias, imprescindibles para la cultura religiosa del Antiguo Régimen. También algunos datos que G. M. de Jovellanos dejó escritos en su *Diario* y los estudios de los jovellanistas[2] y sus análisis nos aclaran algunos aspectos interesantes. Asimismo son de agradecer los estudios de Enrique García Rendueles[3] y de Pedro Hurlé Mansó sobre la antigua iglesia de San Pedro, manuscritos y conservados en la Biblioteca Asturiana del padre Patac[4].

LA ELECCIÓN DE NUEVO SACRISTÁN Y EL INVENTARIO DE LAS ALHAJAS DE 1772

Con motivo del fallecimiento de Miguel de Cifuentes, sacristán de la parroquia de San Pedro, se nombra en 1772 un nuevo sacristán, que fue Joaquín Pantaleón García Jove. En una circunstancia normal, el hecho no tendría relevancia y el relevo se hubiese anotado en el libro de fábrica sin más. Sin embargo, la nominación de los sacristanes en San Pedro se había convertido en un asunto de importancia para la vida social de la villa y debido a dicho trasfondo histórico social, el nombramiento en 1772 del nuevo sacristán originó dos escrituras públicas. La historia es la siguiente: hasta 1696 la villa de Gijón, ostentaba el derecho de elegir el predicador "*cuaresmal*", y el sacristán del templo, era elegido "*en lo antiguo, por mayor parte de votos a consejo abierto*", es decir, por consulta popular; sin embargo dicho año, alegando el crecimiento de la población, 800 vecinos, y la "*mucha ynquietudes y disturbios con la concurrencia de todos los vecinos*", la Justicia y Regimiento, es decir, la autoridad municipal, solicitó al Consejo de Su Majestad la solución del caso, quien ordenó, a través del real despacho fechado en el 26 de septiembre de 1696, la elección anual del predicador en el Ayuntamiento,

---

2 En especial los trabajos y publicaciones de Julio Somoza, José Miguel Caso González, María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos. Julio Somoza, *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos,* vol. I, Madrid, 1911. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas,* tomos VI y VII, Oviedo, 1994 y 1999.

3 Enrique García Rendueles (1880-1955) fue coadjutor de la parroquia de San Pedro, y profesor de Religión en el Instituto Jovellanos, Gijón. *Gran Enciclopedia Asturiana,* tomo VII, Gijón, 1970, p. 186.

4 Agradecemos al padre Patac su colaboración en este trabajo.

y no en el consejo abierto, sin embargo, referente al tema del sacristán, no tratándose de un tema anual, permaneció sin cambiar la costumbre, es decir la consulta popular. Nuevamente, en 1742 los jueces y regidores, ante la vacante creada en la sacristía en dicho año, solicitaron aplicar el mismo procedimiento de elección de predicador en el de sacristán, ya que era grande "*la discordia entre tan crecido número de vecinos por ser bitalicio el empleo*", y además "*solicitaban los pretendientes adquirir votos por quantos medios podían aunque fuesen de los prohibidos*". La real cédula del 28 de mayo de 1742 aprobó dicha solicitud ordenando elegir al sacristán en el Ayuntamiento entre los jueces y regidores. De esta manera, la autoridad municipal mantenía el derecho de nombrar al sacristán de la iglesia de la villa, personaje clave para mantenimiento del protocolo y ceremonial, cuyo incumplimiento por parte eclesiástica o civil, con frecuencia, provocaba graves conflictos institucionales durante el Antiguo Régimen.

El 16 de enero de 1772, tras la muerte del sacristán anterior, los señores de la Justicia y Regimiento, junto con el párroco de San Pedro, se reunieron y echaron suertes; el juez que salió de esa manera, Fernando de Valdés Hevia, nombró al nuevo sacristán, que resultó ser Joaquín Pantaleón. La escritura de dicho nombramiento, que se firmó ante Agustín Antonio Sánchez Cifuentes, recuerda las reales cédulas tanto de 1669 como de 1742, narra la historia antedicha, justificando el nuevo nombramiento, y añade las obligaciones y derechos del sacristán[5].

Según se juzga, antes de 1742 debió de existir bastante desorden faltando el sacristán al cumplimiento de sus obligaciones, por lo que se redactaron unas condiciones, que eran claras y detalladas; entre ellas, se hace notoria la obligación de hacer inventario de las alhajas y ornamentos de la sacristía, que se le entregan, y guardar la seguridad de los mismos.

El 23 de enero de 1772, el párroco y los regidores comisarios para hacer la entrega de las alhajas de la iglesia al nuevo sacristán, se reunieron junto con los testamentarios del fallecido sacristán anterior, e inventariaron las alhajas y se las entregaron ante el mismo escribano[6], cuya relación se expone a continuación según orden de dicho inventario.

"Dos viriles de plata sobredorada en que se expone el Santísimo Sacramento. Una luna de otro viril de plata sobredorada que se arma en el pie de

---

5 A. H. A., Caja 1975, año 1772, s/n: Nombramiento del nuevo sacristán.
6 A. H. A., Caja 1975, año 1772, s/n (última escritura cosida): Inventario de las alhajas.

uno de los cálices. Dos copones de plata que existen en el sagrario. Dos llaves de plata, una de la custodia del altar mayor y la otra de la de Nuestra Señora. Siete cálices, los seis de copas doradas y el otro enteramente dorado con sus patenas y cucharitas de plata. Una cruz grande de plata parcialmente dorada con su asta de plata. Dos ciriales con sus astas de plata. Un hisopo de plata y otro de metal con su acetre. Un par de vinajeras de plata sobredorada con su bandeja. Tres bandejas pequeñas de plata sin vinajeras. Una campanilla de plata. Diez candeleros de plata grandes, seis de una hechura y los cuatro de otra. Cuatro candeleros de metal. Seis ramos o ramilletes de plata con sus jarrones o pies de plata para adorno del altar mayor. Dos atriles. Una tarjeta grande de las palabras de la consagración [*se entiende una sacra*] de plata. Otra sacra más pequeña de plata con su pie. Otro atril de madera sobredorada. Un incensario de plata con su naveta y cuchara de plata. Tres olieras de plata, dos de los santos óleos de bautizados y la otra de la santa unción. Una cajita de plata en que se lleva el viático a los enfermos. Otro copón pequeño de plata dorada por dentro con su cruz para guardar la hostia grande y pequeñas para enfermos, que está en el sagrario. Una urna de madera sobredorada de tres cuartos de vara de alto con su cristal que hace de puerta y arcos interiores en que se pone el Santísimo Sacramento Jueves Santo y que sirve de monumento. Dos espejos de marco dorado y de media talla que está en la sacristía. Un crucifijo. Dos láminas, una del Ecce Homo y la otra de la Virgen María que están en la sacristía. Cuarenta y dos casullas de todos colores, con sus estolas, manípulos y bolsas de corporales. Cuarenta albas comunes. Cuarenta y cuatro amitos ordinarios y algunos con cintas de seda. Nueve ternos enteros con sus dalmáticas y capas, cuatro son blancos, dos, encarnados y los demás son verde, negro y morado, todos de seda; siendo uno de los blancos de tisú, con albas, amitos finos, cíngulos y collares. Dos palios blancos, uno de tisú como el terno, y el otro de damasco con sus varas de madera pintadas. Una muceta de tercianela encarnada que sirve para llevar en público el viático. Siete paños de frontal, de distintos colores. Cinco paños de púlpito, y otros cinco de facistol. Una hostiera de metal con su tapa y *cargadera* de plata, en que se guardan las hostias. Dos campanillas de metal, sin contar las que están en los altares. Diez misales, tres nuevos y los demás usados. Cuatro *cartillones* de Epístolas y Evangelios, seis *cartillones* para misas de Réquiem, y dos manuales. Tres bandas de seda usadas y otra de restaño. Dos sobrepellices y una sotana de bayeta negra para el criado de la sacristía. Tres roquetes para administrar la sagra-

da comunión. Otras dos sobrepellices que usa el párroco. Dos ropones encarnados para los acólitos. Cuatro roquetes blancos para los mismos. Doce juegos de corporales. Dos docenas de purificadores. Tres paños de manos para limpiarse los sacerdotes cuando dicen misas, sin contar los que están en los altares. Dos paños de altar con encajes. Una tarjeta o un guión [*se entiende una especie de cetro*] de plata, dorada parcialmente, que en un lado representa el Santísimo Sacramento con las imágenes de la Asunción de Nuestra Señora y san Pedro apóstol, patrono de la parroquia, y más abajo las armas de la villa, y en el otro lado, las imágenes de san Roque y san Sebastián; llevaba asta también de plata, y pesaba el conjunto entre doce y trece libras, y que sirve para llevar en las procesiones. Otro cetro de plata, más pequeño para el gobierno de las procesiones."

Podemos imaginar un día de festividad en San Pedro; el altar mayor estaría adornado con ramilletes florales de plata y varios candeleros, también de plata, que se colocaban sobre un paño de encaje. En la mesa estaría el atril de plata con el libro sagrado, junto a él dos sacras de plata en forma de tarjeta, una grande y otra pequeña. Los frontales tanto del altar mayor como de otros colaterales estarían cubiertos de paños de seda con realces vegetales y florales; lo mismo el púlpito y el facistol. El sacerdote celebrante iría con casulla; su estola, manípulo y bolsa de corporales harían juego con su casulla. El diácono y subdiácono se vestirían de dalmáticas, otros sacerdotes con sobrepelliz y acólitos con sus ropones rojos y roquetes. Los sacerdotes escogerían la casulla del color que correspondiera al período litúrgico en cada momento.

Si se celebrara la procesión, por ejemplo el día del Corpus Christi, los sacerdotes vestidos de capas blancas (color litúrgico para el Corpus) acompañarían a la Sagrada Forma colocada en uno de los viriles, es decir, custodia ostensorio, de plata sobredorada. Uno de los palios, el blanco, estaría destinado para acompañar a la Forma en la procesión de ese día. A la cabeza de la misma iría la gran cruz parroquial de plata. Los ciriales con velas encendidas acompañarían al Santísimo. Los acólitos, portando incensarios y navetas, incensarían la Sagrada Forma de vez en cuando. Un cetro con el remate en forma de tarjeta, llamado también guión en el inventario, iría representando, como insignia, la comunidad parroquiana en medio de la procesión, cuyo peso oscilaba en torno a 6 kg. Otro cetro más pequeño y ligero sería portado por algún sacerdote o sacristán para organizar la procesión, dando orden a la larga cola.

Respecto al Jueves Santo, podemos recuperar la imagen del Monumento, que se montaba con una urna de madera sobredorada de tres cuarto de vara de alto (63 cm) con puerta de cristal, en donde se expondría el Santísimo Sacramento en uno de los viriles.

Dentro del templo, aparte del altar mayor, el altar colateral dedicado a Nuestra Señora debió de tener gran importancia. Como veremos más adelante, allí existían varios elementos ornamentales de plata y, según este inventario, ambos altares poseían sagrarios para guardar el Santísimo bajo llave.

DONACIONES DE LOS INDIANOS

Estas alhajas inventariadas en 1772 son testigos de la magnificencia de la iglesia principal de la villa de Gijón, respaldada por una población en crecimiento en esos años avanzados del siglo XVIII, además muy animada por las actividades portuarias. Una parte de estas alhajas podría proceder de la América virreinal, teniendo en cuenta el activo movimiento de barcos entre el puerto de Gijón y otros de América a través de Cádiz[7], las numerosas alusiones a familiares en tierras americanas en los protocolos notariales[8], y la costumbre de los indianos de entregar las dádivas en forma de plata a sus parroquias natales. Sabemos la extendida costumbre de ese tipo de exhibición de riqueza precisamente por la aguda crítica que lanza Jovellanos en su carta a Ponz[9]. El hecho de que la mayoría de los objetos de platería americana que se conservan en la actualidad en Asturias daten de la segunda mitad del siglo XVIII sirve para confirmar este aserto[10].

La vinculación con la parroquia que sentían los gijoneses emigrados a otro lado del Océano se manifestó en 1723 en otro hecho: los residentes del

---

7 En 1778 el puerto de Gijón se convierte en uno de los habilitados para el comercio de Indias. RENDUELES, *op. cit.*, pp. 376-377.

8 En los protocolos notariales se constata que numerosos familiares de indianos otorgaban escrituras públicas tituladas “poder para en Indias” para buscar la herencia de las posibles fortunas. A título de ejemplo, A. H. P. A., Caja 2006, año 1780 f. 312, 6-XI-1780; Caja 2002, año 1783 s/n, 3-VII-1783; Caja 2002, año 1783 s/n, 13-X-1783; Caja 2002, año 1784 ff. 92-93, 7-IV-1784; Caja 1982, año 1795, ff. 81-82, 23-VII-1795.

9 M. D. de JOVELLANOS, *Cartas del viaje de Asturias-1,* edición de José M. Caso González, Salinas, 1981, pp. 146-147.

10 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería. Los plateros ovetenses y las obras en Asturias durante el período barroco,* Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1990, tomo II, pp. 86-105 y catálogo nº 140 al nº 194; *Arte de la platería en Asturias. Período barroco,* Oviedo, 1994, pp. 142-153.

virreinato de Nueva España costearon el estofado y dorado del retablo del altar mayor de la iglesia[11].

Otra forma de exponer las fortunas logradas en las Indias era fundar capellanías. Indica Jovellanos, respecto al desproporcionado valor de la tierra en Asturias, que "*casi todo el dinero efectivo sobrante de la ordinaria circulación se destina a la compra de tierra*"[12]; una clara alusión a las fortunas americanas. La costumbre de los indianos, sin distinción entre civil o religioso, era comprar tierras y establecer un vínculo perpetuo de sus frutos con una nueva capellanía.

Aparte de los indianos de procedencia humilde, también entre aquellos hombres destacados en tierras americanas por motivos de cargos políticos o misiones, se extendía la costumbre de realizar donaciones de objetos de culto hechos de plata, preferentemente custodia ostensorio, a las parroquias o monasterios de su vinculación[13]. También fundaban capellanías en su tierra natal[14].

Como indica Jovellanos, la presencia de la riqueza americana fue muy notoria en forma de dávidas, lo que hizo aumentar la magnificencia de los cultos en estas fechas de finales del siglo XVIII. El templo de San Pedro también se benefició de dichas actuaciones de los indianos. El 5 de abril de 1783, María Catalina Menéndez Valdés de Cornellana, viuda de José Lorenzo Hevia Bernardo, que fue regidor de Gijón, hace entrega a la fábrica de San Pedro de 22 libras y 6 onzas y media (10 k y 300 g) de plata. La escritura explica que es "*para la construcción de el sagrario o custodia de la capilla mayor de dicha yglesia, residuo de la porción que su hermano el señor don Thoribio Menéndez Valdés remittió de la ciudad de Lima para el*

---

11 HURLÉ MANSO, P., "La vieja iglesia de San Pedro Apóstol IV", *La iglesia de San Pedro Apóstol de Gijón* y *Historias gijonesas,* tomo I; ambos manuscritos encuadernados, Biblioteca Asturiana del Padre Patac, Biblioteca Pública de Gijón: B. A. 2-51, 8 y B. A. 2-51, 11 (1); "La vieja iglesia de San Pedro Apostol IV", *El Comercio,* Gijón, 9-XI-1952, p. 1.

12 JOVELLANOS, *Cartas del ... op. cit.,* p. 146.

13 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería, ... op. cit,* tesis doctoral, pp. 86-105 y catálogo nº 149, 156, 166, 173 y 181; "Plata hispanoamericana en Asturias", *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte,* Mérida, 1992, pp. 263-267; "El testamento del obispo fray Diego de Hevia y Valdés y su actividad como mecenas artístico en Nueva España", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos,* Oviedo, 2001 (en prensa).

14 El 9 de junio de 1773, Pedro Alonso Lodares Cotta, presbítero comisario del Santo Oficio en la ciudad de la Habana, a través de su testamento, funda dos capellanías en el santuario de Nuestra Señora de Contruces, Ceares, Gijón, enviando para tal efecto 6.000 pesos de plata y aplicando frutos de varias haciendas de Gijón. A. H. P. A., Caja 1955, año 1779, ff. 103-112.

adorno de la capilla colateral de la Angustia en la misma yglesia, después de haber puesto en la expresada capilla colateral un tabernáculo y frontal de el mismo metal, haber hecho para su maior decencia quanto se a podido y permitido su capacidad y extensión de dicha capilla, y dado a la Virgen una diadema de plata con un bestido de terziopelo negro para su uso en los días de la Semana Santa"[15].

Lo que sabemos a través de estas escrituras es que Toribio Menéndez Valdés[16], hombre que logró riqueza en Lima, por su devoción costeó un tabernáculo y frontal de plata para la capilla colateral de Nuestra Señora de las Angustias, además de la corona y vestido de terciopelo para la Virgen. Estas alhajas estaban allí antes de 1783, y estaba pendiente la construcción de un sagrario o custodia fija de plata en el altar mayor, para lo cual el indiano, a través de su hermana, entregó más de 10 kg de plata al párroco y mayordomo de la iglesia de San Pedro. Según el inventario anterior sabíamos que la capilla colateral de Nuestra Señora poseía sagrario y era importante; pues unos años más tarde la vemos adornada con sagrario y frontal de plata. Parece que estas obras fueron hechas en tierra asturiana con la plata enviada de Indias.

Donación de Fernando Morán Lavandera Alvargonzález de una custodia de asiento de plata y otras alhajas

Aunque son escasos los datos históricos sobre su construcción, aún ahora permanece en la memoria de algunos gijoneses la imagen de la custodia procesional de plata que recorría las calles de Gijón todos los años en la procesión del Corpus Christi hasta las primeras décadas del siglo XX[17], la cual fue destruida en 1936. Fernando Morán Lavandera Alvargonzález nació en Gijón en 1708 y murió en 1795; debido a su larga vida llegó a contactar, en

15 A. H. P. A., Caja 1964, año 1783, f. 36: Carta de pago.

16 Toribio Menéndez Valdes Cornellana fallece en la ciudad de Lima el 27 de marzo de 1780, y a través del testamento se remite el caudal y plata labrada a su otra hermana Joaquina y funda mayorazgo a su favor. A. H. P. A., P. N. de Gijón, Caja 1982, año 1795, ff. 85-187: Fundación del mayorazgo mandada hacer por don Thoribio Menéndez a favor de su hermana Joaquina.

17 Según una fotografía del día del Corpus tomada por Suárez Fernández entre 1920 y 1935, dicha custodia ya no salía en procesión, sustituyéndola un tabernáculo de madera de planta cuadrada con techo a cuatro aguas. Constantino SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Gijón, 1920-1935, en la fotografía de Suárez,* Gijón, 1993, p. 70, fotografía nº 18.

sus últimos años, con Jovellanos en su época de destierro en Gijón , quien llegó a ser testamentario. De su biografía no se sabe mucho; según la *Enciclopedia Asturiana*[18] fue capellán de la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo durante 6 años; sin embargo, en el catálogo de los miembros de dicha capilla no figura su nombre[19], aunque no descartamos la posibilidad de haber ostentado otro cargo en dicho templo. Rendueles no menciona nada sobre la estancia en Toledo[20]. Desde 1758 tenía el nombramiento de abad de Santa Doradía de Rodiezmo, en Villamanín (León), entonces perteneciente a la diócesis de Oviedo. Dicho cargo era honorífico, el cual garantizaba una acomodada renta y, por la falta de gobierno directo, residía retirado en su villa natal[21]. Al final de su vida decide fundar una escuela de instrucción primaria, cuya configuración definitiva la lleva en realidad Jovellanos como su poderhabiente y testamentario. La escuela de Santa Doraría, así se llamó, fue incorporada al Instituto de Náutica y Mineralogía creado por Jovellanos, aunque siguió funcionando bajo dicho nombre hasta 1969.

El hecho de que Jovellanos[22] fuera su testador fiduciario y que Julio Somoza transcribiese el capítulo correspondiente a la fundación de la Escuela de Primeras Letras extraído de su testamento[23], ha creado una imagen de Fernando Morán Lavandera como hombre comprometido con el ideario ilustrado de Jovellanos y persona que llevaba amistad y confianza con el político gijonés. Sin embargo, una detenida lectura del *Diario* de Jovellanos permite matizar esta “amistad” y “confianza”.

El 15 de diciembre de 1793 es cuando por primera vez aparece una referencia al abad de Santa Doradía en el *Diario* de Jovellanos[24]. Jovellanos

---

18 *Gran Enciclopedia Asturiana,* tomo X, Gijón, 1970, p. 95.

19 Idalgo Lucero, Lucio, *Relación nominal y datos biográficos así como fechas de posesión de señores capellanes que han sido en la Real Capilla de Reyes Nuevos de Toledo,* Toledo, 1976 (manuscrito conservado en la Biblioteca Capitular de Toledo).

20 Rendueles, *op. cit.,* pp. 433-434.

21 Jovellanos, *Obras completas,* tomo VI, Edición de José Miguel Caso González con la colaboración de Javier González Santos, Oviedo, 1994, p. 536, nota 165.

22 Julio Somoza, *op. cit.,* pp. 173-176 y pp. 177-178. Jovellanos, *Obras completas,* tomo VI, *op. cit.,* p. 515, nota 112, p. 536, nota 165; *Obras completas,* tomo VII, Edición de María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, 1999, p. 53, nota 581, p. 70, p. 73, nota 632, p. 87, p. 91, nota 689.

23 Julio Somoza, *op. cit.,* pp. 177-178.

24 El *Diario* de Jovellanos consta de siete cuadernos, publicados en dos tomos, en sus *Obras completas, op. cit.,* que abarcan desde el 20 de agosto de 1790 hasta el 18 de agosto de 1797. Dentro de este límite cronológico, en esa fecha aparece por primera vez su nombre.

siempre le cita como " el abad de Santa Doradía" o simplemente, "Santa Doradía", y nunca le llama por propio nombre y apellidos, lo cual indica un trato no íntimo. El mismo día recibe la visita de este personaje, ya de 85 años, quien le comunica su voluntad de perfeccionar la enseñanza de primeras letras. La visita se prolonga durante cinco horas, pero Jovellanos desesperadamente comenta que "*ninguna conversación fue concluida; por lo mismo no emprendí las que pensaba proponer*"[25]. A través de los contactos habidos entre ellos a lo largo del año 1794 hasta el fallecimiento del abad el 14 de enero de 1795, Jovellanos nunca quiere tomar iniciativas ni convencerle para que su herencia se convierta en la fundación de un centro de enseñanza, sino que deja que el abad determine, a pesar de que a Jovellanos le preocupe la educación del pueblo como se demuestra con la fundación del Instituto. Según el *Diario*, Ignacio Rodríguez, presbítero y capellán, que mantiene estrecha relación con el abad, es quien viene concretando con él la idea de fundar una escuela de primeras letras, y que finalmente solicita a Jovellanos que configure definitivamente el tema con él. Jovellanos dice "*lo haré si me tocase él mismo la conversación; mas lo dudo, como del efecto. Santa Doradía sabe desear, pero no fijar sus deseos. Al cabo morirá sin testar, y todo irá a sus parientes; tanto mejor, pues que son pobres*"[26]. Con el abad Jovellanos no está cómodo tratando ese tema. El cierto tono despectivo de Jovellanos hacia sus familiares nos hace pensar que no se está refiriendo únicamente a la pobreza económica, sino, a lo mejor, pobreza moral.

Respecto a la familia de Morán Lavandera Alvargonzález, poco sabemos. Una hermana del abad otorga testamento el 6 de noviembre de 1782[27], a través del cual se conoce un cierto trasfondo familiar. Francisca Morán Lavandera estaba casada con Bernardo Muñiz, natural del valle de Carreño, ámbito rural, y tenía un hijo varón, Ignacio, heredero universal. Ella aparece citada con el tratamiento de "doña" por ser hidalga. A la hora de testar, tanto el marido como el hijo se encontraban ausentes en Nueva España. Nos hace pensar que Bernardo Muñíz era hombre que pudo tener éxito allí y que llevara a su hijo para continuar su actividad. A través del testamento se sabe que Francisca Morán Lavandera deja el asunto de su entierro y funeral en la mano de su hermano Fernando; además, aunque nombra a su hijo Ignacio y

---

25 JOVELLANOS, *Obras completas*, tomo VI, *op. cit.*, p. 515.
26 *Idem.*, pp. 535-536.
27 A. H. P. A., Caja 1955, año 1782, ff. 27-28: Testamento de Francisca Morán Lavandera.

sus descendientes "*herederos de bienes raíces que estoy poseyendo por capital de el dicho mi marido en el expresado consejo de Carreño*", e insiste que "*en el remanente de todos mis vienes derechos y acciones, nombro e instituyo por mi único y universal heredero al dicho don Ygnacio Muniz, mi hijo*", añade que "*por tenedor de todos ellos en su ausencia al referido don Fernando Morán, mi hermano, a quien sustituyo mi herencia en el caso de que hubiere fallecido el dicho mi hijo sin dejar sucesión lexítima*". De acuerdo con ello, existe alta posibilidad de que el abad de Santa Doradía haya heredado esos bienes que su hermana poseía gracias al dinero y capital de su marido ganado en tierras americanas. Incluso, a lo mejor, no podríamos descartar la implicación del abad de Santa Doradía en las empresas indianas a través de su hermana, y que éstas crearan parte de su considerable patrimonio. Ya que existe sospecha de que el abad tenía invertido en una empresa de loza y de botones de Price y Díaz Valdés en Gijón[28], ¿por qué no en otra en Nueva España?

Unos meses después ante la propuesta concreta del plan de enseñanza formulado por Jovellanos, el abad "*oyólo con gusto, pero no siguió la conversación*"[29]. Más adelante Jovellanos dice irónicamente que "*se publicarán los nombres de los bienhechores del Instituto; que sentiremos no ver el suyo entre ellos*"[30]. Al final el abad deposita su confianza en la persona de Jovellanos para concretar su última voluntad, lo cual Jovellanos acepta, y tras su muerte testa por él, destinando su herencia a la creación de una escuela. Pero lo que se observa a través de su *Diario* es una relación fría y una postura de cierto freno constante de Jovellanos. Puede que la causa de esta distancia radique en el ideario de ambos: Jovellanos, hombre completamente comprometido con la Ilustración y el nuevo arte académico, y el abad, 36 años mayor que él, formado en un ámbito conservador para el ilustrado, quien en el fondo no compartía plenamente el ideario de la nueva era.

El testamento del abad de Santa Doradía redactado por Jovellanos y escrito con letra de José Acebedo Villaroel, su secretario, se rubrica ante Francisco Antonio Santurio el 9 de marzo de 1795[31]. El aspecto más destacado

---

28 Jovellanos, *Obras completas,* tomo VII, *op. cit.,* p. 90, nota 688.

29 Jovellanos, *Obras completas,* tomo VI, *op. cit.,* pp. 605-607.

30 Jovellanos, *Obras completas,* tomo VII, *op. cit.,* p. 53.

31 Somoza, *op. cit.,* pp. 177-178. Jovellanos, M. G. de, *Obras completas,* tomo VII, *op. cit.,* p. 91, nota 689. A. H. P. A., P. N. de Gijón, Caja 1976, año 1795, ff. 21-30: Testamento del abad de Santa Doradía.

del testamento, es decir, la fundación de la Escuela, es conocido como señalamos antes, y al lado de ese capítulo, y quizá debido a la importancia de la fundación, otras cláusulas del testamento quedaron sin recibir atención; en especial, el de la donación de las alhajas a la iglesia de San Pedro. Jovellanos declara que "*el citado señor don Fernando en su vida hizo a su costa un tabernáculo de plata, un viril de la misma materia sobredorada, quatro casullas para los señores sacerdotes que habían de llevar dicho tavernáculo con las andas, y demás destinado al objeto que debía servir en la fiesta y proceción del Señor como efectivamente sirvió*". Con este texto se sabe que el abad de Santa Doradía donó un lujoso conjunto de ornamentos litúrgicos para la festividad de Corpus Christi, celebración que durante el Antiguo Régimen fue una de las fiestas más importantes.

La custodia procesional y su ostensorio, llamados tabernáculo y viril en el testamento, fueron conservados hasta 1936. Las cuatro casullas que formaron el conjunto debieron de ser de color blanco según los cánones eclesiásticos. El texto de Jovellanos es muy escueto y no hace ninguna referencia sobre el aspecto artístico de la custodia; siendo una pieza de plata de gran tamaño, pudiera haber merecido algún comentario respecto al autor o su fabricación, de los cuales seguramente Jovellanos tenía conocimiento[32].

Un documento notarial rubricado tres días después del fallecimiento del abad nos informa que su vinculación con el culto a la Eucaristía estaba consolidada, probablemente mucho antes de dicha donación, en forma de fundación de capellanía del Santísimo Sacramento, sita en el altar mayor de la iglesia de San Pedro. Precisamente por este motivo, al fallecer el abad, que era su patrón y capellán, Bernarda Palacio Castillo, su pariente más cercana pero de rama algo lejana, hace presentación del nuevo capellán, que recae en su sobrino, Silvestre Manuel de la Piniella[33]. Por lo que la donación de la custodia procesional de plata se considera como acto de culminación de sus compromisos devocionales con el Santísimo Sacramento como capellán fundador.

---

32 Dentro del *Diario*, Jovellanos tampoco hace ninguna referencia a la custodia en el día del Corpus Christi (años 1794, 1796 y 1796). Únicamente habla de su participación en la procesión sustituyendo a su hermano en 1794 y en otros años dedica una brevísima frase sobre la procesión que salió o no salió por el tiempo. JOVELLANOS, *Obras completas*, tomo VI, *op. cit.*, p. 594, nota 316; tomo VII, pp. 543 y 738.

33 A. H. P. A., Caja 1982, año 1795, f. 20: Presentación de la capellanía del Santísimo Sacramento por doña Bernarda Palacios.

Merced a un breve texto manuscrito de Enrique García Rendueles fechado en 1951, párroco de San Pedro desde antes del estallido de la Guerra Civil, y tres fotografías tomadas antes de 1936, donde aparecen dichas obras de plata, tenemos cierta información, por la que podemos desarrollar alguna hipótesis. Según el manuscrito, la custodia procesional era de plata repujada, y medía 108 cm; llevaba la inscripción: "SE ACABO ESTA OBRA EL AÑO DE 1783". Respecto al ostensorio García Rendueles copió tres marcas halladas en la base; de ello hablaremos más adelante, y añade que Cean Bermúdez no informa nada de esta obra, comentando "*lo extraño de Ceán siendo de Gijón*".

Entre los protocolos notariales de Gijón fechados en torno a 1783, no se halla escritura de contrato, ajuste o carta de pago. Bien es cierto que los legajos del escribano Francisco Antonio Santurio, ante quien pasó su testamento y existe alta posibilidad de que haya pasado el contrato de dicha custodia también, se conservan muy mal, habiendo muchas lagunas en las décadas de los 70 y 80[34].

Una de las fotografías conservadas muestra la custodia procesional entera (lám. 1). Sobre un pedestal cuadrado con las esquinas achaflanadas, se levanta una estructura tipo tabernáculo hecha de plata. En torno a una plataforma probablemente circular sobresalen cuatro basamentos rectangulares con disposición radial que sirven de plinto, decorados de relieve; sobre cada uno del cual apoyan una columna de fuste estriado con capitel corintio y un pilar con cajeado, unidos ambos por un entablamento de ancho friso corrido liso. Cada uno de los cuatro fragmentos de soporte arquitectónico, coronado con una forma trapezoidal ornamentada con relieve, se une con los restantes mediante combinación de tornapuntas de C que se desarrollan encima formando contrahaces y que enlaza con una cúpula calada. Sobre ella se sitúa el remate que consta de una bola y una cruz de brazos anchos tendente a la forma patada. El espacio que se crea en medio de esta estructura está reservado para colocar una custodia ostensorio para la exposición del Santísimo. Sobre el pedestal, al exterior de las columnas, se encuentra en cada lado una figura de ángel orante arrodillado. El modelo del tabernáculo es ecléctico; formas arquitectónicas de corte clasicista combinan con elemento del barroco decorativo.

34 A. H. P. A., Caja 1976; se conservan los años 1767-1769 y 1792-1797.



Lámina 1. *Custodia procesional, donada por don Fernando Morán Lavandera. San Pedro. Gijón. 1783.*

Teniendo en cuenta la retirada vida de Fernando Morán Lavandera en Gijón, es más razonable pensar que la obra fuera realizada en Asturias que buscar una autoría foránea. El panorama de los talleres de platería en Asturias en esas fechas no era de gran actividad, pero suficiente para satisfacer las demandas; en Gijón sólo se conocen contados maestros plateros y en Oviedo

alrededor de quince[35]. Si ceñimos el posible fabricante en el ámbito local, en Gijón podríamos señalar la figura de Ángel Prieto Solís, que tuvo un activo taller y comercio de plata[36]. Sin embargo, un proyecto de tal envergadura, dentro de lo que conocemos, no había vuelto a verse después del fallido plan de custodia para las monjas benedictinas de Santa María de la Vega en 1696[37]. Efectivamente la época de grandes custodias de plata ya había pasado. Entre los plateros asturianos existía poca tradición de realizar este tipo de objeto litúrgico. En ese sentido, quizá el diseño de esta obra pudo haber contado con la colaboración de otros artistas, como arquitectos o retablistas.

Sería válida una comparación entre esta custodia de asiento y el tabernáculo de madera realizado por José Bernardo de la Meana (1715-1790)[38], escultor y arquitecto del último barroco, en 1766 para la iglesia de San Isidoro el Real de Oviedo[39] (lám. 2). Meana, como Maestro Mayor de la Santa Iglesia Catedral de Oviedo, ejercía una gran influencia en las actividades de la diócesis, interviniendo con sus trazas en numerosas obras eclesiásticas. Ambas obras tienen una estructura semejante. La disposición radial de los elementos de soporte es idéntica. La obra de Oviedo tiene columnas pareadas, pero del mismo tipo de fuste estriado de orden corintio, incluso hasta la proporción es muy similar. En el tabernáculo ovetense, movidos ángeles que sujetan una corona real son los que unen los cuatro fragmentos arquitectónicos, mientras en la gijonesa desaparecen fragmentos de frontón y ángeles y son contrahaces los que los unen; sin embargo, un mismo tipo de ángeles, en el aspecto fisonómico, vestidura y tamaño, pero más serenos, aparecen en el pedestal acompañando la Sagrada Forma. El remate de ambos es la Cruz de los Ángeles, escudo de la diócesis, sobre una bola.

---

35 Según el censo de 1797 en el Principado vivían 21 maestros y 4 oficiales.KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. op. cit.* SANGRADOR Y VÍTORES, *Historia de la administración de justicia y del antiguo gobierno del Principado,* Gijón, 1989, p. 237.

36 Angel Prieto Solís pudo tener parentesco con Toribio y José Prieto Solís, padre e hijo, plateros en Oviedo, con la posibilidad de ser nieto del primero. Debió de ser un platero conocido en Gijón en esas fechas, a quien una ladrona intentó vender una araña robada de la iglesia de Luanco. Iba a distintas ferias para vender productos de plata. A. H. P. A., Caja 2002, año, 1782, ff. 121-122 y 125-126. José Acebal Laviada es otro platero activo en Gijón. A.H.P.A., Caja 1984, año 1778, s/n: contrato de aprendiz; Caja 2002, año 1782, f. 151: poder. KAWAMURA, *op. cit.,* tesis doctoral, catálogo nº 210.

37 *Idem.,* pp. 47-48

38 G. RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias,* Oviedo, 1985, pp. 447-480.

39 Y. KAWAMURA, “Dos tabernáculos de orden clásico en los siglos XVIII y XIX en Oviedo”, *Actas del X Congreso del CEHA,* Madrid, 1994, pp. 239-243.



Lámina 2. *Tabernáculo para la iglesia de San Isidro. Oviedo. José Bernardo de la Meana, 1766.*

Aunque no podemos determinar que la custodia de San Pedro haya sido diseñada por Meana, la pertenencia a la misma corriente artística es clara; aquel arte barroco superviviente a pesar de la cada vez más fuerte imposición del "buen gusto" de la Academia. A partir de 1777 se imponen las normas académicas en el obispado de Oviedo, que afectan no solo a las obras

arquitectónicas sino también otras creaciones artísticas[40]. La custodia procesional de San Pedro, diseñada unos años más tarde, parece que escapaba aún de ese "control" de la Academia, o gracias a la estructura arquitectónica de vinculación clasicista obtenía "aprobado" académico. El silencio antes comentado de Jovellanos respecto a esta obra puede estar indicando algo, es decir: la disconformidad artística de un ilustrado ante una obra de estilo considerado caduco. La descalificación que sufría Meana por parte de Jovellanos era notoria[41]. La extrañeza que García Rendueles confiesa referente a la falta de información de Ceán Bermúdez también puede tener idéntico origen.

Partiendo de esa hipótesis, que la custodia donada por Fernando Morán Lavandera pudiera haber sido diseñada por Meana o algún artista de la misma escuela, o pudiera haberse basado en algún modelo de madera de Meana o de su escuela, el diseño se tuvo que adaptar a las propias condiciones del arte de platería. El aspecto de mayor ligereza y la desaparición de los frontones, sustituidos por los contrahaces, elementos típicamente orfebrerísticos, puede ser motivado por la estabilidad del conjunto hecho de plata, e incluso la economía de la materia prima.

Respecto a otro objeto de plata donado por Fernando Morán Lavandera, el llamado viril, nuestro desconcierto es mayor. El coadjutor Enrique García Rendueles encontró tres marcas en el pie y las copió ampliadas: "AZE/BEDO", "ADES/GARO", y otra quizá frustra[42]. Se entiende que la obra llevaba un marcaje completo: del artífice, del fiel contraste y de la localidad. De Acebedo, conocemos una familia de plateros afincada en Mondoñedo en el siglo XVIII; sin embargo, no conocemos el fiel contraste mindoniense apellidado Andrés Garo, Garro, o similar[43]. La marca de localidad, copiada por

40 G. RAMALLO, *Escultura,* pp. 448-449.

41 *Idem.,* p. 448.

42 Su manuscrito dice "Custodia procesional de la villa de Gijón. Era de plata repujada. Altura metros: 1,08. Por encima de las bases de las columnas corría esta inscripción: SE ACABO ESTA OBRA EL AÑO DE 1783: Tenía Jovellanos 39 años. Se ignora el nombre del autor. Examinando yo su viril y ostensorio de plata sobredorada, descubrí en la tapa de la base o pie, la siguiente marca o signatura, que copio en doble o triple tamaño. Ni Ceán en su Diccionario, ni la adición del conde de la Viñaza, ni en la Enciclopedia Espasa encontré el nombre de este artista. Lo extraño de Ceán siendo de Gijón. Enrique García Rendueles. 7 de marzo de 1951" (Carpeta "Iglesia parroquial de San Pedro", B. A. FF091-8, en la Caja B. A. FF91, Biblioteca Asturiana del padre Patac, Biblioteca Pública de Gijón). Más tarde Huelé Mansó interpreta las marcas como Andrés Garro Acebedo (véase la nota nº 47).

43 Tenemos constatados tres plateros con este apellido en Mondoñedo: Francisco (h.1690-1740), José (1719-1754), Julián (1727-1762) y Nicolás (activo 1752/53). KAWAMURA Y. y SÁEZ, M., *Arte de la platería en la Mariña lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII,* Lugo, 1999, pp. 49-51.

una persona no experta en platería, por lo que pudo haber deformaciones de la original, podría corresponder a una frustra de Mondoñedo: una custodia de sol con o/M en el astil. Lo extraño de esta custodia es su estilo. Según se juzga por la fotografía de imagen completa de la custodia procesional, en cuyo centro se encuentra la custodia ostensorio, se trata de una custodia de sol, cuya altura no llegaría a 40 cm, con unas 30 ráfagas alrededor del sol, un astil abalaustrado con un nudo ovoide alargado acompañado de un par de costillas, y el pie bastante plano. El modelo corresponde al estilo difundido en el siglo XVII, y de ninguna manera podría ser obra hecha en 1783. Nuestra consideración es que el ostensorio fotografiado junto con la custodia del asiento no fuese el viril donado por el abad, sino otro, ya que según el inventario de 1772, la fábrica de San Pedro poseía dos viriles sobredorados, aunque uno de ellos fue fundido en 1783 como a continuación analizaremos.

El 23 de marzo de 1783, según las actas municipales, Fernando Morán, al mismo tiempo de realizar la donación del tabernáculo y viril de plata, prometió costear un nuevo sagrario de plata para el altar mayor, entregando a la parroquia de Gijón la plata; sin embargo, dicha plata no era suficiente por lo que el párroco pidió a María Catalina Menéndez Valdés de Cornellana la plata que había sobrado del envío de su hermano, de cuya entrega ya hemos hablado. A su vez, el párroco autorizó la aplicación de uno de los dos viriles y cuatro candeleros de la parroquia para el mismo fin[44]. Efectivamente, hasta la desaparición del antiguo templo de San Pedro, el altar mayor contaba con un sagrario hecho de plata[45].

Volvemos a insistir en el hecho de que este tipo de donación, de custodia de plata, era una costumbre muy difundida entre los indianos en el siglo XVIII en Asturias. Aunque en este caso la obra en sí no procedía de América, nuestra sospecha es que la fortuna del donante pudo tener alguna vinculación con actividades económicas en tierras americanas, como hemos señalado antes. Fernando Morán Lavandera, a la hora de fallecer, según el testamento redactado por Jovellanos poseía bienes raíces "*así en tierras, fincas y caserías arrendables, como en foros y casas*". Según el mismo ilustrado sus parientes eran pobres, por lo que descartaríamos la posibilidad de la procedencia de dichos bienes por vía de herencia paterna o materna; por otro

44 A.M.G., Actas de sesiones del Ayuntamiento 1782-1785, año 1783, ff. 37r-83v.

45 Se conserva en la Biblioteca Asturiana del padre Patac una fotografía del altar mayor donde se aprecia dicha custodia.



Lámina 3. *Procesión del Corpus. Calles de Gijón. ¿Década de 1920?*

lado, nos surge la duda de que las rentas por el cargo del abad de Santa Doradía le proporcionasen tal holgura económica para conseguir tanto patrimonio personal. La supuesta herencia de los bienes de su hermana vinculados con la fortuna americana antes comentada[46] y también la supuesta participación en las actividades económicas de ultramar son conjeturas no demostrables pero no descartables.

DESAPARICIÓN DE LAS ALHAJAS DE SAN PEDRO

La custodia procesional como vemos en una de las fotografías, salía en procesión en las festividades del Corpus Christi (lám. 3) y, como indica Jovellanos en el testamento del abad, los presbíteros encargados de portar la custodia llevaban las casullas blancas donadas por el abad. Otra fotografía

46 Esta hipótesis cobra mayor fuerza al tener en cuenta el texto de la presentación del nuevo capellán del Santísimo Sacramento antes citado (véase la nota nº 33) en el que se lee "*averse extingudo los familiares de los anteriores*" entendiéndose los anteriores las personas más cercanas que la otorgante. Es decir, el sobriro, hijo de su hermana, murió sin heredar los bienes.



Lámina 4. *Jueves Santo. San Pedro. Gijón.*

nos da el testimonio de que la misma custodia de asiento era utilizada para el monumento del Jueves Santo colocado en una capilla lateral de la parroquia años antes de desaparecer (lám. 4). Parece que la urna de madera dorada que el inventario de 1772 citaba quedó desplazada por esta vistosa custodia de plata.

Los daños que sufrió la villa en la Guerra Civil fueron muy graves, los cuales causaron la destrucción de la iglesia, como se ha indicado en principio, y por supuesto, de las alhajas. La custodia de asiento, el objeto de plata más grande que poseía la parroquia, odiado quizás por el anticlericalismo, y a su vez codiciado por el valor metálico de la plata, fue fundido en un taller de platería de Gijón según nos indica Hurlé Mansó[47].

La feligresía de San Pedro, a pesar de la desaparición de dicha custodia, no se olvidó de ella; sin duda esa memoria colectiva, tras la normalización del país, hizo impulsar la recuperación de la custodia perdida en la década de los 50 del siglo XX, coincidiendo con la reconstrucción de la misma iglesia. La actual custodia de asiento de plata de tres cuerpos, encargada al taller sevillano de Fernando Marmolejo Camargo[48], es la respuesta popular ante la desaparición de la anterior, donada por Fernando Morán Lavandera.

---

47 Hurlé Manso, basándose en las informaciones de García Rendueles, con un tono de excesiva alabanza a la desaparecida custodia, escribe lo siguiente: “Anteriormente don Fernando Morán Lavandera, abad de Santa Doradía fundó parte de su servicio de plata y mandó construir la elegantísima custodia procesional que recorría las calles de Gijón en las solemnes festividades del Corpus y su Octava. Esta custodia era un verdadero primor. Única en España por su traza y disposición, fue termiando en el año de 1783, creemos ser obra del artista Andrés Garro Acebedo, cuya filiación nos es desconocida. Ambas custodias fueron fundidas en la época roja en un taller de platería de esta localidad, de cuyo nombre vale más no acordarse.” HURLÉ MANSO, “La vieja iglesia de San Pedro Apóstol IV”, *op. cit.*

48 Se trata de una custodia procesional de tres cuerpos de estilo neo-renacentista, que mide 142 cm de altura. Sobre ella hay un trabajo de Carmén Menéndez Pérez dentro del programa del curso doctorado de la Universidad de Oviedo, 2000-2001.

NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN EN LA HISTORIA DE LA PLATERÍA ESPAÑOLA: LA IMPORTANCIA SOCIAL DE LA PLATA CIVIL EN LA ESPAÑA DEL S. XVI

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Dpto. Historia del Arte. C.S.I.C.

A lo largo de los últimos 30 años se han desarrollado un número considerable de trabajos sobre la historia de la platería en España que han dado lugar a numerosas publicaciones. Gracias a ellas, y después de años de retraso con respecto a las demás materias, ahora el conocimiento de la orfebrería está bastante avanzado. Por lo pronto el mapa geográfico se presenta bastante completo. Pasan de veinticinco los estudios realizados total o parcialmente de provincias, diócesis o focos destacados. A pesar de ello faltan por estudiar piezas importantes en Iglesias, Catedrales y Museos y también investigaciones de conjunto sobre centros fundamentales como Córdoba o Toledo, e, incluso, de etapas enteras como todo el siglo XX.

Además, se ha revalorizado el oficio de platero, demostrando que no se trata de un simple artesano, sino de un hombre culto y un artista creador y completo. Y también se ha avanzado bastante en el conocimiento de la legislación, los sistemas de marcaje y los gremios y cofradías, aunque este aspec-

to presenta muchos problemas, ya que la documentación desapareció en su mayoría junto a las asociaciones en el S. XIX.

Pero a pesar de estas últimas consideraciones, las investigaciones hechas hasta hace poco tiempo han sido meramente formalistas, de catalogación y documentación de las piezas y de sus autores. En algunas ocasiones se nos ha criticado a los estudiosos de la platería, el que nos limitáramos de una forma excesiva a las labores de catalogación, sin tener en cuenta otros aspectos. Pero, durante muchos años, era prácticamente lo único que podíamos hacer, pues mientras no se conocen las obras y las biografías de sus autores, así como otras circunstancias de su sistema de trabajo, no se puede iniciar ningún otro camino.

Pero ahora, ante el volumen de datos que ya se saben, empieza a ser posible iniciar nuevas vías de investigación. Yo misma, hace años, hice algunas tentativas en este terreno con resultados altamente satisfactorios. Así en el Congreso Internacional que, con el título “Spain and Portugal of the navigators: The Iberian Peninsula Countries, Europe and new horizons”, organizó la Universidad George Washington en 1990, presenté una comunicación sobre los precedentes de los motivos ornamentales de las obras de plata hechas en Cuenca. Busqué en los grabados y en la arquitectura, escultura y pintura contemporáneas de la misma ciudad las fuentes que pudieron servir de inspiración a los orfebres, encontrando amplias afinidades y por lo tanto demostrando la relación de los plateros con los artistas de otras materias[1].

Este nuevo giro en el estudio de la platería se confirmó cuando tuve la posibilidad de conocer, estudiar y publicar una bandeja del platero flamenco Wierick Sommers. En sus quince escenas en relieve se relata el cuento de Eros y Psyche que forma parte de La Metamorfosis o El Asno de oro de Lucio Apuleyo. Este cuento tuvo una amplia repercusión durante el Renacimiento y fue grabado por Bernardo Daddi y, precisamente, Sommers tomó como modelo para las escenas de su bandeja los grabados del italiano. Así pues, fue posible localizar tanto las fuentes literarias como las grabadas de la bandeja del platero flamenco[2].

---

1 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: “Precedentes y difusión de los motivos ornamentales de la platería en la provincia de Cuenca”, *Homenaje al Profesor Hernández Perera.* Madrid, 1992, pp. 669-674.

2 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: “Una bandeja de Wierick Somers en colección privada madrileña”, *Archivo Español de Arte,* 1994, pp. 43-55.

Paralelamente, otros investigadores iniciaban vías semejantes. Así, la profesora Heredia Moreno publicó varios artículos sobre el tema y las tesis doctorales defendidas en los años noventa realizan aproximaciones al origen de los motivos decorativos e iconográficos de las obras de sus respectivos ámbitos geográficos[3].

Más recientemente, en el estudio que la citada profesora Heredia y yo misma hemos realizado sobre la platería de Alcalá de Henares en el S. XVI, hemos podido observar que los plateros complutenses también utilizan los grabados, la literatura y las obras plásticas y arquitectónicas preexistentes como fuentes de inspiración. Y, además, en la arqueta del Convento de las Bernardas, aparece todo un complejo programa iconográfico que nos pone en contacto con la realidad del momento en que se hizo. A través de las Virtudes, diversas alegorías y, sobre todo, cuatro escenas con hechos victoriosos de Carlos V, no sólo se quiere ensalzar la figura del Emperador como héroe victorioso, sino también como príncipe virtuoso. Esta arqueta se hizo ya en tiempos de Felipe II, por lo que es fácil adivinar que se pensó para animar al hijo a seguir las huellas del padre, a la manera de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, de las que la número 19 alude al mito de Prometeo pasando la antorcha a su hijo. Precisamente este tema figura en una ventana ciega de la fachada de la Universidad de Alcalá aludiendo a Carlos V y Felipe II. Y al escoger las victorias de las tropas imperiales sobre las de los protestantes, se está subrayando a su vez el carácter totalmente antiluterano del Rey prudente. Así pues, es una pieza que nos refleja el espíritu del momento en que fue hecha[4].

A tenor de todo lo expuesto, creo que, en este momento, las nuevas vías de evolución de los estudios de la platería tienen que tener en cuenta diver-

---

3 M.C. HEREDIA MORENO: “Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana”, *Archivo Español de Arte,* 1996, pp. 183-194. Idem: “Precisiones sobre las fuentes gráficas del Evangeliario de plata de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana,* 1996, pp. 283-303. A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600.* Burgos, 1998.

4 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: “La Cruz de Santorcaz (Madrid), una obra desconocida del platero complutense Gaspar de Guzmán”, *Archivo Español de Arte,* 1998, pp. 259-272; Idem: “Los triunfos del Emperador en las artes del metal”, *IX Jornadas de Arte. El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II,* Madrid, 1999, pp. 363-375. Idem: “La custodia de Malaguilla (Guadalajara), entre la tradición y la modernidad”, *Goya,* nº 275, 2000, pp. 81-90. Sobre la escena de la fachada de la Universidad: I. MATEO: “El programa humanista de la Universidad de Alcalá de Henares”, *La Universidad de Alcalá,* Madrid, 1990, T. II, pp. 263-303.

sos aspectos. En primer lugar, las fuentes grabadas. Desde los años ochenta se han sucedido las publicaciones sobre obras de pintura en las que se utilizaron grabados como fuente iconográfica. Una vez que ha quedado demostrado que los plateros también los utilizaron muy frecuentemente, la publicación por parte de la doctora Elena Santiago de la *Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados en España*[5] y de nuevas series, como las de la Biblioteca Nacional estudiadas por diversos especialistas y las de El Escorial por el profesor González de Zárate[6], unidas a las ya existentes en ediciones extranjeras, abren muchas posibilidades de consulta y de encontrar fuentes desconocidas hasta el momento.

Otro aspecto a tener en cuenta, es la relación de los plateros con artistas de otras materias bien a través del conocimiento de sus obras, bien a través de la colaboración en una misma obra, cosa relativamente frecuente en el S.XVI y que aun está por documentar y estudiar. Por otro lado, habrá que considerar el intercambio de influencias entre los propios plateros, debidos a los viajes a los que, a veces, les obligaba su profesión. Asimismo son muy importantes las fuentes literarias, ya que la lectura detenida de las mismas, no sólo nos aportará noticias sobre las fuentes iconográficas, sino también, un mejor conocimiento de la utilización de la plata en las más diversas ocasiones y la tipología de las piezas. Y por último, hay que entroncar a los plateros y sus obras en la sociedad de su época, ya que las piezas de plata están muy relacionadas con el momento histórico y social en el que se hacen al ser uno de los vehículos principales de propaganda de la imagen.

Teniendo en cuenta todas estas posibilidades, he iniciado en fechas recientes una nueva vía de investigación que, a juzgar por los resultados obtenidos hasta el presente, promete dar frutos muy satisfactorios. Se trata de estudiar las obras de platería civil, pero desde el punto de vista de la importancia social e histórica que tuvieron en la España del S.XVI.

La idea para este tema me surgió en varios momentos de mi trabajo. En noviembre de 1994 di una conferencia en el Museo del Prado con el título "El Arte de la platería en la pintura". Entonces quedé sorprendida del número de piezas de carácter civil que aparecían en los cuadros, algunas de las

5 E. SANTIAGO PÁEZ: *Guía de las colecciones públicas de dibujos y grabados de España,* Madrid, 1997.

6 J.M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial,* Vitoria-Gasteiz [Madrid], 1992.

cuales eran de una tipología absolutamente desconocida por el momento. Por otro lado, la búsqueda de datos documentales para diversos proyectos de investigación, hizo que recogiera un número importante de inventarios de bienes en los Archivos de Protocolos, comprobando que las piezas de plata constituían, en la mayoría de ellos, un tanto por ciento muy elevado por encima de los otros bienes. Más recientemente, la lectura del libro de Gabriel Maura Gamazo titulado *Rincones de la Historia. Siglos VIII al XII,* en el que, a través de pasajes de la literatura medieval, se relatan numerosos episodios de la vida diaria en todos los estamentos sociales, describiendo objetos de uso doméstico de todo tipo, entre ellos numerosos hechos en plata, me hizo pensar en la posibilidad de encontrar algo parecido en la literatura del siglo XVI[7].

Por último, en los numerosos actos celebrados a lo largo de estos últimos años con motivo de la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, ha quedado patente que los gobernantes utilizaron las obras de arte como manifestaciones de su poder político, ya que contribuían a crear una imagen fuertemente simbólica. Y por primera vez se ha aceptado que esto no sólo se encomendó a los retratos o a las representaciones de los hechos gloriosos, sino a una cuidada puesta en escena en la que se incluyen tapices, joyas, telas ricas y objetos preciosos, sobre todo los de plata, plata sobredorada y oro. Checa Cremades, Bouza, Morales etc., en las introducciones de los Catálogos de las Exposiciones, coinciden en decir que las principales cortes europeas competían en encargos e intercambios de regalos, en adornar los salones con motivo de banquetes y recibimiento de grandes personajes, lo mismo que las calles en las grandes solemnidades[8]. Pero mientras que este fenómeno está muy trabajado en lo referente a las otras materias artísticas en el ámbito Real, la utilización de la plata para tal fin, recientemente valorada y en todas las clases sociales, aun no se ha estudiado.

Una **fuente** de información básica para este fin, es la **documental,** sobre todo a través de los numerosos inventarios de bienes hechos con motivo de la entrega de dotes o la muerte de sus propietarios. Los inventarios de la familia real, conservados en Simancas, son impresionantes. Sánchez Cantón, que dio

7 G. MAURA Y GAMAZO: *Rincones de la Historia. Siglos VIII al XII.* Madrid, 1955.

8 F. CHECA CREMADES: "Un Príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II" y F. BOUZA: "Ardides del Arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II", ambos en *Felpe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento.* Madrid, 1998, pp. 40-42 y 57-81. A. MORALES: "Presentación", en *La fiesta en la Europa de Carlos V.* Madrid, 2000, pp. 19-23.

a conocer el de Felipe II, subraya que "…Los metales nobles, sobre todo los de plata eran de empleo constante. Se inventarían siempre centenares de referencias. Resaltar la profusión asombrosa de los objetos de plata en los palacios españoles del XVI es del todo inútil. El inventario muestra cómo casi todos los objetos de uso, aun el diario, aun el más humilde eran de argentería"[9]. Efectivamente, de las cinco mil quinientas setenta y seis entradas que figuran en el inventario de Felipe II, cerca de mil son de plata. Si tenemos en cuenta que muchas de estas entradas contabilizan juntas varias piezas de un mismo tipo, el número crece de manera considerable. Un recuento sólo de los platos, da un total de quinientos cincuenta y cinco. Esto nos da una visión muy distinta a la tradicional del rey austero y de vida casi ascética.

Pero la utilización de objetos de plata no es sólo prerrogativa de los Palacios Reales. En los inventarios que se encuentran en los archivos de protocolos, llaman la atención varias cosas. En primer lugar, los estamentos sociales representados son diversos: escribanos, médicos, regidores, mercaderes, algún calderero, labradores acomodados, taberneros etc., además de la nobleza, alto clero y funcionarios. Por otro lado, en la mayoría de ellos, el número de piezas supone un tanto por ciento muy elevado con respecto a la totalidad de los bienes y, por fin, la variedad de tipos abarca todos los aspectos de la vida, ya que aunque se nota una preferencia por las piezas de vajilla, las que sirven para alumbrar y las de tocador, también aparecen objetos de uso profesional como las bacías de barbero o los bisturís de cirujano.

La **literatura** es otra **fuente** que ofrece numerosas posibilidades para este trabajo como he podio comprobar en la primera puesta en contacto con el tema. Empecé por la *Contribución de la literatura a la historia del arte,* obra de Miguel Herrero Garay que recoge citas de cartas, discursos etc., en las que se encuentran algunos datos. Así, por ejemplo, en las *Oraciones evangélicas* de Fray Hortensio Paravicino aparece una comparación de la orfebrería con la pintura: "Hacer un platero de una barra de plata una fuente o un vernegal hermoso, tendrá más o menos primor, y todo se hace en ella con primor. Porque no es más la barra que el mismo metal rudo; pero si de un frasco muy desairado hiciere, sin fundirla de nuevo, un aguamanil excelente, o de un trinchero o una flamenquilla ordinaria, sin comunicarlo con el fuego,

---

9 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: "Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II", *Archivo Documental Español,* T. IX y X, Madrid, 1956-1959. La cita en T. X, pp. XXXII-XXXIII.

sacase una salvilla extremada, raro artífice sería. Y el pintor suele suceder esto aun más claro…”[10]. De esta cita se puede obtener terminología, técnicas de trabajo, costumbre de transformar unas piezas en otras, etc.

Con posterioridad, he leído obras de géneros distintos y, prácticamente, he encontrado citas en todas ellas. He manejado libros que se pueden dividir en tres grupos: libros de viajeros, crónicas y obras literarias propiamente dichas.

En cuanto a los **libros de viajeros** voy a citar algunos ejemplos ya conocidos, pero que merece la pena recordar para relacionarlos con el resto de la exposición. Antonio Lalaing, chambelán de Felipe el Hermoso que le acompaña en el primer viaje que hace a Castilla en 1502 junto a Doña Juana, relata varias comidas y cenas, unas en privado y otras en festejos. Así el 8 de mayo, en Toledo, comen en privado los reyes y sus hijos. Lalaing describe un gran aparador de seis estantes de alto, todos ellos cargados de vajilla de plata dorada, entre los que había dos jarros de plata “… tan bien trabajados y dorados como no es posible más”. El día 22 comen con el arzobispo de Toledo en su palacio, en el que lucía “espléndido su hermoso aparador”. Esa misma noche los reyes y los príncipes cenaron en el castillo de la ciudad con otros personajes. “Esta cena, relata Lalaing, estaba ennoblecida con cinco aparadores. Uno perteneciente al rey, contenía de ochocientas a novecientas piezas de vajillas… El segundo poseído por el duque de Alba tenía setecientas piezas de vajillas, en el que había seis grandes tazas de oro. El tercero era del duque de Béjar con setecientas piezas de vajillas. El conde de Benalcázar había decorado el cuarto aparador con seiscientas o setecientas piezas de vajillas. Y el conde de Oropesa había puesto el quinto con setecientas piezas de vajilla. Cuando servían iban a buscar la vajilla de cocina a esos aparadores y, después de haber hecho el servicio, la volvían a traer, para hacer mayor ostentación…”. Este texto se presta a un análisis minucioso, ya que llaman la atención varias cosas. La cena “la dio el Rey como es costumbre en tales casos…”, por lo que habrá que buscar en los libros de historia cuales eran “tales casos” y qué significación social tenían, ya que probablemente esto aclarará la curiosa aportación de los asistentes a la ornamentación de la sala de banquetes en una fiesta ofrecida por el Rey. Asimismo es significativa la abundancia de piezas en los bienes de los nobles. Y por últi-

---

10 M. HERRERO GARAY: *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte.* Madrid, 1943, pp. 203-204.

mo, la omnipresencia de la plata dispuesta en aparadores y el hecho de que éstos eran a la vez motivo de decoración y de utilidad.

Para terminar con Lalaing, el 7 de Julio Felipe el Hermoso, para corresponder, ofrece una comida "en forma de banquete…a la moda de nuestro país [es decir a la flamenca] y se había dispuesto el aparador de monseñor del que los castellanos hicieron, no sin gran admiración, gran estimación"[11]. Los aparadores parece que buscaban la admiración de los presentes, según se deduce de estos ejemplos, en los que de hecho la consiguieron. Así pues, las mesas con objetos de lujo y los adornos con aparadores, tal y como consta en la pintura y miniatura del XVI e incluso en el tapiz del "Banquete de Asuero y degradación de la reina Vasti", hecho en Tournay en la segunda mitad del siglo y conservado en la Seo de Zaragoza[12], forman parte de la etiqueta borgoñona, que se estaba empezando a copiar en Castilla a principios de siglo y que fue incorporada definitivamente por el Emperador.

En 1517, con motivo del primer viaje de Carlos V a España, Lorenzo Vital, su ayuda de cámara, escribe una relación del mismo en la que se confirman las anteriores apreciaciones. El Presidente del Gran Consejo de Valladolid da un banquete en honor del Rey: "… pasaron a una galería, en uno de cuyos extremos había un aparador de vajilla de ocho o nueve pisos de alto, tan bien provisto de rica vajilla, que jamás en nuestro país he visto tanta reunida; había allí los más grandes y mejor trabajados jarros de plata dorada que jamás había visto; también tazas, vasos, vinagreras, copas, fruteros y platos y de tantas diversas maneras de vajilla, que era una rica cosa de ver…"[13]. No sabemos si toda la plata pertenecía al Presidente del Consejo o si otros grandes personajes habían contribuido, pero, si de lo que se trataba era de asombrar a una de las cortes más ostentosas de Europa, desde luego se consiguió.

En fin, hay muchos otros ejemplos de este tipo a lo largo de todo el siglo, en los que queda clara la importancia que tenían las piezas de vajilla y de

---

11 A. DE LALAING: "Primer viaje de Felipe el "Hermoso" a España en 1501", en *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* recopilación, traducción prólogo y notas por J. GARCÍA MERCADAL, T. I, Madrid, 1952, pp. 459, 461-462 y 466.

12 Figura como Serie IV, nº 1 en, VV.AA.: *Los tapices de La Seo de Zaragoza.* Zaragoza, 1985, p. 100.

13 L. VITAL: "Relación del primer viaje de Carlos V a España", en J. GARCÍA MERCADAL: *Op. cit.* T. I, p. 761.

que estas se exponían en aparadores de manera funcional, para que estuvieran las piezas hasta ser utilizadas, pero también, sobre todo, para embellecer lujosamente las salas de banquetes, demostrando la riqueza y el poder de sus dueños.

En cuanto a las **relaciones y crónicas de actos y festejos** tanto cortesanos como públicos, se ha conservado un buen número de distintas épocas. Varias están ya publicadas por Simón Díaz, Jenaro Alenda y Mira, León Pinelo y Pedro Mencía y Arroyo.

La mayoría se conocen a medias y habrá que ir al original pues casi no se ha prestado atención a la plata. Por ejemplo, esto ocurre con la de López de Hoyos sobre el recibimiento de doña Ana de Austria en Madrid en 1570. Sin embargo, en la relación de la entrada de los Reyes en la capital en 1599, recogida por Simón, se hace mención expresa a los adornos de la Calle de la Platería [actualmente Mayor] que estaba compuesta "de riquísimos aparadores [una vez más] de piezas de plata y oro, joyas de inestimable valor de una y otra parte, que parecía imposible haber junta tanta riqueza, y pienso, dice el cronista, que fue de las mejores cosas de la fiesta"[14].

Habrá, pues, que revisar honras fúnebres, bautizos y juras en las que se citan candeleros, estandartes etc.; fiestas cortesanas, para conocer el interior de los palacios, y también ceremonias de canonización de santos, llegada de embajadores, procesiones del Corpus etc. ya que todo esto generaba muchos festejos por las calles que se adornaban profusamente, pues constituía un recurso para hacer visible, aunque fuera temporalmente, el concepto de autoridad y causaba un impacto que perduraba largamente.

En cuanto a la **literatura propiamente dicha,** he leído obras de varios géneros y he podido comprobar que la plata se cita en la casi totalidad, de lo que cabe deducir la importancia que tenía en sus vidas.

Empecé por obras costumbristas moralizantes o educativas cuyo título me hacía sospechar que le podían dedicar una mayor atención. En el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea,* de Antonio de Guevara, curiosamente, no encontré nada. Sin embargo en el *Arte de marear* del mismo autor, en el que, por el tema, no pensaba que pudiera haber ninguna alusión, hay una cita entre los avisos de lo que jamás se encontrará en un barco: "Es

14 J. SIMÓN DÍAZ: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1560.* Madrid, 1982, pp. 41.

privilegio de galera que nadie use pedir allí para beber taza de plata o vidrio de Venecia…” y cita una serie de objetos de vajilla de lujo[15].

Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte,* cita los objetos de plata en varias ocasiones. He seleccionado las siguientes: En uno de los cuentos que salpican la obra, el protagonista cuenta que “un amigo de los barrios altos me contó que cierto barbero que tenía una mujer joven y hermosa, porque acudiesen muchos a quitarse la barba a su casa tenía a su mujercilla sentada en una ventana baja. Y como otros del arte convidan con la limpieza y bacías de plata, él atraía a los clientes con la cara de su mujer”.

Como ejemplo pintoresco del uso de la plata en los más diversos menesteres es el siguiente. Liñán dice que “los hombres labraban antes sus casas según sus gustos y no como ahora que es según el gusto de las mujeres. Una vez un rey de León entró en una casa de un hidalgo de la montaña y estaba llena de lanzas, ballestas, arneses [es decir al gusto masculino de la época]… Entró al rey cierta necesidad corporal y como entonces no se usaba la plata en los servicios, sino escasamente en las monedas, fue fuerza que entrase hasta los corrales…”[16].

También Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo* cita los aparadores y numerosas piezas que no son de vajilla. Por poner sólo dos ejemplos, empieza su relato diciendo “Regocijada estaba la Emperatriz de Europa… en una noche serena y apacible… había sacado a vistas más ostentativa que otras el lucido aparador de sus estrellas cuya claridad participada hacía las veces del sol...”

En el segundo relato los amigos se reúnen a cenar y dan la bienvenida a una nueva pareja con un gran ceremonial, y “les salen a recibir seis doncellas a darles aguamanos”, es decir para que se las lavaran con jarros y sus fuentes[17]. De esto se deduce la importancia social de esta tipología, con las que se empezaba toda ceremonia y banquete y por lo que fueron siempre las piezas mejores, más ricas y más preciadas de las piezas de vajilla.

---

15 A. DE GUEVARA: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear.* Madrid, 1984, p. 345.

16 A. LIÑÁN Y VERDUGO: *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte*. Madrid, 1923, pp. 41 y 250-251 respectivamente.

17 TIRSO DE MOLINA: *Cigarrales de Toledo.* Madrid, 1954, pp. 31 y 198 respectivamente.

Leí también obras de picaresca, pensando que era el último de los géneros en los que sería posible encontrar citas de piezas de plata al transcurrir la acción en la calle, en mesones y entre gente, por lo general, de muy baja extracción. Mi sorpresa fue que, también en el Guzmán de Alfarache aparecen en varias ocasiones. Cuando describe un juego de cañas dice: "Los caballos llevaban solamente sus pretales de cascabeles y todos con jaeces tan ricos y curiosos, con tan soberbios bozales de oro y plata…".

Durante su estancia en Madrid, Guzmán está al servicio de un carnicero. Una noche la mujer llora desconsolada porque había invitado a unos amigos a merendar y le habían robado "el" vaso de plata. Por supuesto que el autor de la trapisonda es Guzmán que lleva el viejo vaso robado a un platero de la puerta de Guadalajara [la Calle de la Platería era la actual Calle Mayor y en ella se encontraba la Puerta de Guadalajara] para que lo arregle, y él se lo cobra a la mujer como si fuera nuevo.

Y por último, el pícaro, después de su estancia en Italia se prepara para volver a España. En Génova encuentra a unos familiares de los que quiere vengarse. Había ganado una pequeña fortuna y para que piensen que es un hombre rico, invita a cenar a sus parientes y compra una vajilla de plata en una almoneda por ochocientos ducados[18].

Para terminar, el filósofo Luis Vives**,** en sus *Ejercicios de lengua latina* describe cómo ha de ser una casa con pinturas, tapices y maderas en los suelos, pero no cita ningún objeto de plata, por lo que debía de considerarlos innecesarios. Sin embargo en el diálogo XV sobre el comedor de ceremonia, un amigo cuenta a otro un banquete en casa de un tercero. El motivo de la fiesta era que, a pesar de ser hombre pudiente y de tener bastante plata, vestidos y alhajas, se había comprado tres copas de plata sobredoradas y seis tazas y pensaba que era dinero tirado si no invitaba a un buen grupo de amigos para "*deslumbrarlos con su adquisición, fuera de que él estaba persuadido que esa es la misión señalada a las riquezas*". Más adelante describe el comedor del amigo "Descubierto, bañado en una fresca penumbra, todo bien presto, aderezado aliñado; nada faltaba para la distinción, para el lucimiento y el regalo. Ya en el momento mismo de entrar, recreándose los ojos y el espíritu de todos con aquella vista hermosísima y amenísima, había un aparador lleno de toda calidad de oro, de plata, de cristal… todos pulidos, limpios, cuyo resplandor casi deslumbraba. Allí vieras dos grandes aguamaniles

18 M. ALEMÁN: *Guzmán de Alfarache.* T. I, pp. 112 y 162. T. II, pp. 112-113 y 153.

de plata con sus bordes dorados, o, digamos, su ombligo era de oro, con sus armas. Cada aguamanil tenía su jarro [inevitable] cuyo pico era dorado. Había garrafas de todo género; dos de plata para el vino más ilustre…". Y va citando las piezas que había visto.

El amigo le dice que le son más útiles las piezas de vidrio o de barro, a lo que contesta el otro "¿Qué le vamos a hacer? Así es el natural de los hombres. *En esto no se atiende tanto a la comodidad como a la opinión, para que se les tenga por ricos*" Y añade, "este linaje de ricos hartas veces parece a los otros que lo son en realidad; mas a sí mismos ellos se antojan pobres; *por eso no terminan nunca de hacer alarde de lo que tienen y de meterlo en los ojos, en especial aquellos que no tienen otra buena arte en que confiar*"[19]. Se trata de una sátira mordaz de los que alardean de sus riquezas, cosa que debía de ser bastante frecuente. Esta cita puede ser definitiva en las conclusiones sobre los motivos de la sociedad del S. XVI para usar objetos de plata tan frecuentemente.

Otra de las **fuentes** para conocer la plata civil es la **pintura**. Las piezas aparecen en los temas más insospechados. El bodegón, el tema que más se presta a la aparición de piezas de plata, no existe aún como género pictórico en este siglo. Pero el amor por las cosas pequeñas heredada de los primitivos flamencos, forma parte de la pintura española a través de dos siglos y, a pesar del cambio de gusto que supone la entrada de los ideales renacentistas, se hace presente en numerosas ocasiones. En el *Tránsito de la Virgen* de Correa de Vivar, hoy en el Museo del Prado, en primer término hay un plato con manzanas y una granada pintados con el mismo cuidado que el tema principal. Y es que pese a que la pintura religiosa hace transcurrir las escenas en un entorno de sencillez evangélica, con frecuencia aparece enriquecida con estos pequeños detalles.

Aguiló y Martín han dado a conocer diversos cuadros con aparadores a través de sus publicaciones referentes a fiestas barrocas[20]. Yo traigo aquí algunos ejemplos de obras del S.XVI con objetos de plata. En la *Última Cena* de Juan de Juanes (Fig. 1), que también se conserva en el Prado, el bodegón se hace presente sobre la mesa en un salero, los cuchillos y un plato. Pero

---

19 J.L. VIVES: "Ejercicios de lengua latina", en *Obras completas.* T. II, Madrid, 1948, pp. 883 y 928-930.

20 M.P. AGUILÓ: "Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración" en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al Prof. Antonio Bonet Correa.* Madrid, 1994, pp. 295-302. F.A. MARTÍN: "Bufetes y aparadores. Escaparates de la platería". *Arte y joya,* nº 117, 1996, s/p.



Figura 1. *Juan de Juanes:* La Última Cena. *Madrid, Museo del Prado.*

quiero resaltar el jarro y fuente del primer término. Se trata de un jarro italiano o a la italiana, como se les denomina en los documentos, un modelo que, pese al nombre, aparece en toda Europa y del que se conservan obras españolas como los de la catedral de Burgos, Museo Victoria y Alberto de Londres, colegiata de Pastrana y Magistral de Alcalá de Henares (Fig. 2), que se acercan al dibujo de Juan de Arfe, uno de los pocos dibujos españoles que existen y que codifica su propia teoría sobre las proporciones perfectas en este tipo de piezas.

Como contraste, el jarro, también a la italiana, que aparece en la Última Cena de Céspedes (1595), en la catedral de Córdoba, tiene una profusa decoración. Es claramente un modelo centroeuropeo de los últimos años del siglo como se deduce al compararlo no sólo con piezas existentes marcadas en Alemania o los Países Bajos, sino también en multitud de dibujos y grabados como los de Erasmus Hornick o Vredeman de Vries, de Amberes, el alemán Virgil Solis o el italiano Ennea Vico. Esto hace sospechar que la pieza que Céspedes tuvo delante era de importación. En este cuadro, aparecen también una copa, dos saleros, y una pieza en primer término en el suelo, que

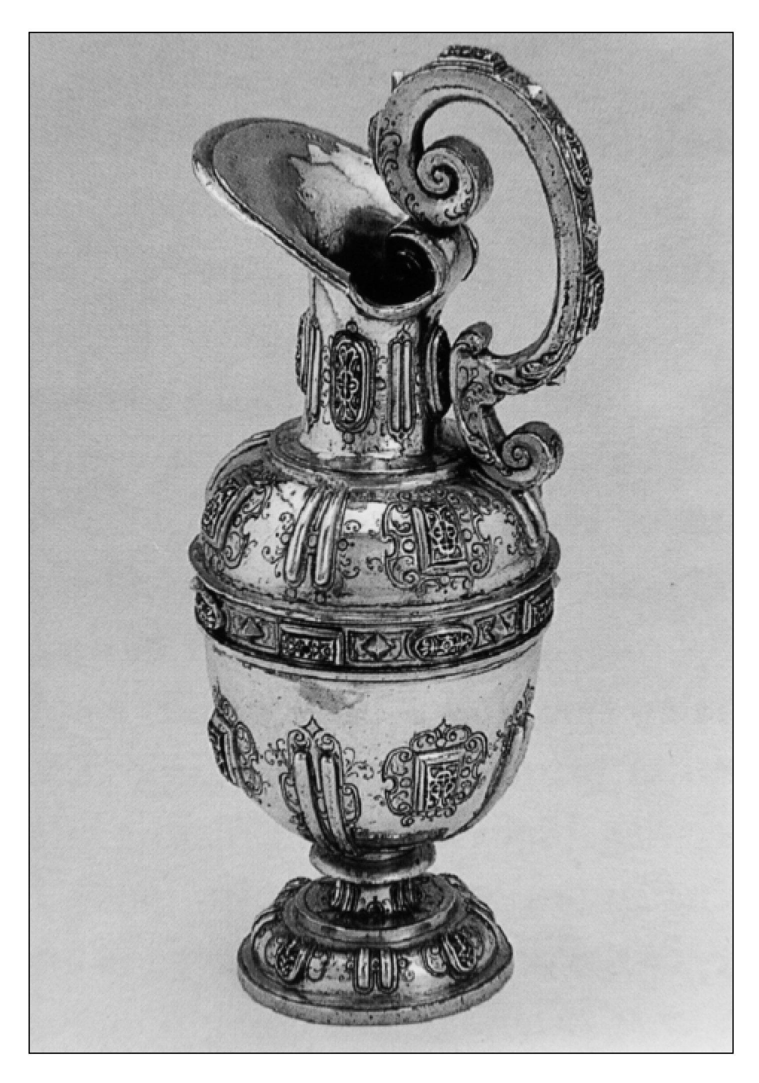


Figura 2. Jarro. *Alcalá de Henares (Madrid), Catedral-Magistral.*

puede ser un enfriador de bebidas, ya que parece que en su interior hay recipientes de líquidos.

Otro tema a tener en cuenta es el de la Adoración de los Reyes Magos, que presentan sus obsequios en objetos de lujo. Suelen aparecer piezas de carácter profano muy variadas como arquillas, nautilus o copas con tapa como, por ejemplo, las de Melchor y Gaspar de la Epifanía de Martín Gómez el Viejo,

en el Museo Diocesano de Cuenca[21]. Ambas son modelos diferentes y se relacionan con copas de aparato centroeuropeas de las que se conservan ejemplares. La única española que ha llegado a nosostros, es la del vallisoletano Rodrigo de León en la Catedral del Burgo de Osma (Soria), pero demuestra que no sólo se utilizaron en nuestro país, sino que se hicieron también aquí[22]. Ambos tipos figuran en los inventarios, sobre todo los Reales, ya que, tanto el Emperador como Felipe II, recibieron como regalo importantes copas de las distintas ciudades por las que fueron pasando.

Una deducción que surge ante esta primera aproximación al tema, que tendré que comprobar con otras fuentes, hace referencia a la gran aceptación que tuvieron en la sociedad española las platerías civiles del norte y del centro de Europa. A lo largo del siglo, y al margen de otras consideraciones, fueron traídas de aquellas zonas numerosas piezas por la familia real, y por destacados miembros de la Iglesia y de la nobleza[23]. Es posible que los españoles, ante el lujo de la etiqueta borgoñona, mantenida por los Austrias mayores, considerasen más elegantes las piezas que ésta utilizaba en sus ceremonias. Así pues, habrá que tener en cuenta las relaciones comerciales de España con el extranjero, sobre todo con Alemania y los Países Bajos.

Y he dejado para el final dos cuadros que añaden nuevos datos. Uno es el *Banquete de los monarcas,* obra de Sánchez Coello (Fig. 3), en el que Felipe II y Ana de Austria aparecen con otros familiares. Es posible que se trate de un cuadro alegórico, pues entre los personajes están retratados el Emperador, la Emperatriz Isabel e Isabel de Valois, que ya habían muerto[24]. No parece un banquete de gala, más bien una reunión familiar pese al título del cuadro. Pero hay un dato revelador, que es el aparador lleno de objetos de plata que hay a la izquierda, mueble que no faltaba en banquetes, fiestas etc., como hemos visto repetidamente, pero que en este caso no obedece a las descripciones de las grandes ocasiones, sino que parece algo más de diario, por su tamaño.

---

21 P.M. IBAÑEZ MARTÍNEZ: *La pintura conquense del siglo XVI.* Cuenca, 1994, pp. 203 y ss.

22 A. BARRÓN GARCIÁ: “Copa”, en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V.* Madrid, 2000, p. 178.

23 M.C. HEREDIA MORENO: “La platería germánica en España en la época del Emperador”, en *El arte de la plata…”*, p. 102.

24 *Felipe II un monarca y su época. La monarquía hispánica.* Madrid, 1998, pp. 299 y 562.



Figura 3. *Alonso Sánchez Coello:* Banquete de los Monarcas.
Varsovia (Polonia); Muzeum Narodowe.

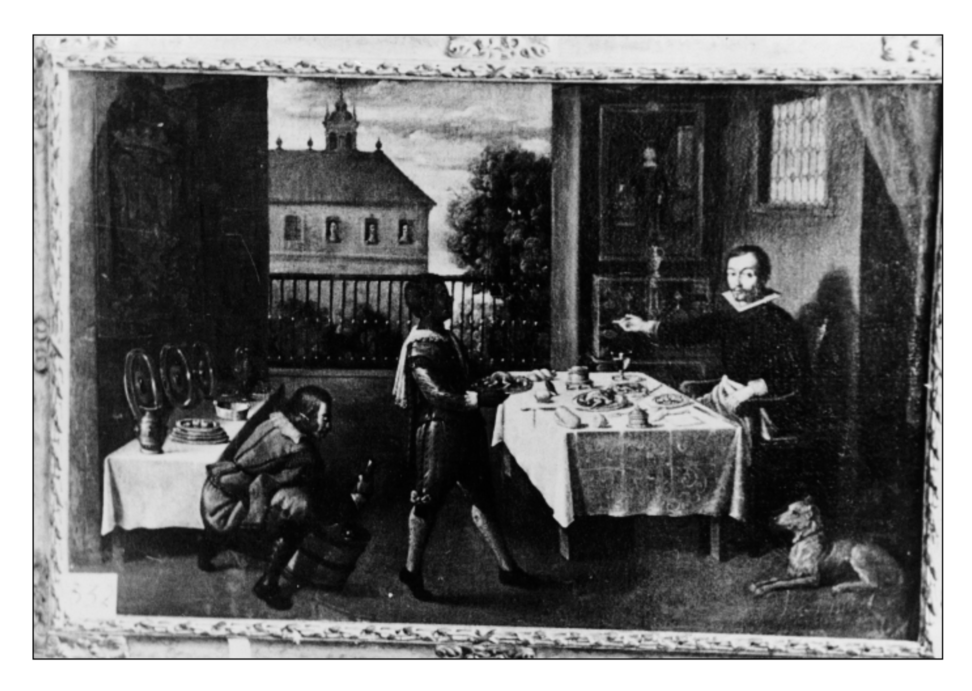


Figura 4. Comida de un caballero.
Fotografía perteneciente al fondo del Servicio de Recuperación, Madrid, Departamento de Historia del Arte, CSIC.

En un cuadro anónimo del siglo XVII (Fig. 4), un personaje que se puede considerar burgués, quizá con una profesión liberal, come solo, y le sirven dos personajes. Pero lo que es más importante, hay también un aparador que pone de manifiesto que se había hecho costumbre el uso diario de un mueble que ponía en evidencia el estatus o el deseo de ostentación de su dueño. Es otro ejemplo de lo que la plata significaba en la sociedad de los Austrias: utilización de un material muy valioso en la vida diaria y no sólo por la familia Real en las fiestas de gran aparato, o en las capas altas de la sociedad, sino también por otras que imitan sus formas de vida. Este cuadro es, cronológicamente, posterior al período que me propongo estudiar, pero por los datos obtenidos a través de la documentación y la literatura, no cabe duda de que muestra plásticamente una costumbre que se estableció desde principios del S.XVI[25].

Todo esto, obras, tipología, pintura, documentos, literatura, serán como distintas piezas de un puzzle que, una vez ensambladas, me darán la oportunidad de dar una visión colorista de la sociedad del siglo XVI a través de sus bienes de plata, de sus gustos, de cómo usan de ellos para ostentar sus riquezas y crear una imagen de poder. Creo que tiene enormes posibilidades, de las que yo he expuesto sólo una pequeña parte.

25 Este cuadro sólo lo conozco por la fotografía que de él existe el fondo del Servicio de Recuperación Artística, depositado en el Departamento de Historia del Arte del CSIC.